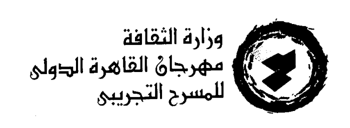
١١



مسرح الشمس

تأليف : دافيد وليامز
ترجمة : د . أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

المسرح التعاوني

مسرح الشمس

تأليف : دافيد وليامز David Williams
ترجمه عن الفرنسية : إيريك برينوويتز Eric Prenowitz
و داڤيد وليامز David Williams

تأليف : دافيد وليامز
ترجمة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون
مراجعة :أ. د. علي جمال الدين عزت

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي المترجم عن الفرنسية :

Collaborative Theatre
The Théâtre du Soleil Sourcebook
Compiled and edited by David Williams
New Translations by
Eric Prenowitz and David Williams
Routledge 1999

كلمة وزير الثقافة

عندما بدأنا التبشير بالتجريب قبل عشر سنوات. كنا نستهدف وصل ما انقطع في مسيرة المسرح المصري من تنوع ابداعاته، لأننا علي يقين بأن المصنوعات هي التي تتكرر أما الإبداعات فلا تتكرر أبداً، ولأنها مختلفة فهي تتحدي المعهود، وتخترق الحصار لتحفز وتثير المعروف والمألوف، وتضع حداً للتصلب وتدفع للانخراط في التجديد.

اننا نستهدف الابداع الأصيل الصادق، ونقف في مواجهة أقنعة التزوير وضد التشرنق والتكلس، وكل ما يعطل الخيال بل وكل من يقيم الأصنام، إن دعوتنا للتجريب تعني فك القيود وفتح طريق التفكير لابتكار صيغ الإبداع التي تقرأ ما لم يقرأ بعد في واقعنا وما يتجدد فيه، فتجسد كل مختلف احساسات الإنسان، إيمانا بأنه لا بد وأن ندع كل الإبداعات تتجاور، لتتحاور حتي نوفر مناخ توليد الجديد المفتوح علي الأختلاف.

وإذا كانت الإبداعات التي قدمتها الفرق الأجنبية علي خشبات المسرح المصري خلال السنوات العشر الماضية، قد جاءت الينا برغبتنا، فإن رهاننا كان ومازال يرتكز علي محورين رئيسيين هما: ألا نقلدها وألا نستبعدها، بل نبحث عن كيفية الحوار معها لابتكار إبداعات جديدة تحرر طاقة الخيال المسرحي.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

على مدى عشر سنوات ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يواجه محاولات سد المنافذ أمام استمرار طرحه للإبداعات الجديدة، دون أن يفرض صياغات ثابتة، أو يدعى الوصول إلى أمور يقينية أو نهائية أو ختامية، بل يسعى لاكتساب المقاربة للإبداعات المغايرة، وفهمها والوعى بها ومحاولة التعرف على الكيفية التى نقرأ بها إبداعات غيرنا، وما يمكن أن يؤدى إليه حوارنا مع تلك الإبداعات التجريبية الجديدة.

ولأن قناعاتنا ترتكز على الحرية كشرط للنبوغ ونمو القدرات والتجدد كان ومازال تصورنا أن التأمل والتواصل مع الإبداعات التجريبية الجديدة لغيرنا يكرس للمغامرة الحرة التى تعتقنا من الانغلاق، إذا ما عرفنا كيف نفلت من المنظور الذى يعطل رؤيتنا لذاتنا، دون أن نقع فى خطر التطابق والاستنساخ واللهاث خلف العابر والمؤقت وأسر نماذج الاحتذاء، مما يسحق حضورنا الحقيقى، ويهدر المعنى وينفى مبدأ التجدد الذى يوقظ فينا الحنين لتجارب لم تسبق ممارستها، لنواجه الضجر والإذعان للتكرار والاجترار بالاختبار النقدى والمراجعة، لننفتح للإبداع على غير مثال.

بدأ المهرجان فى دوراته المبكرة كعمل تنويرى يظهر الاختلافات بيننا وبين غيرنا، وصحيح أن العلوم الاجتماعية تعتبر التنوير نوعًا من التغيير، لكننا كنا وما زلنا نؤمن مع من يرون أن التنوير محدث للتغيير باعتباره صانع **"الفكرة القوة"**، أما التغيير فيتطلب آليات تفجر طاقات الإبداع الجديد، والتى ترتكز أساسًا على الوعى المتجدد

بالذات وبما يجرى حولنا، والتأكيد على الوعى بالذات يعنى الحفاظ على التمايزات الثقافية، ويقف حائلا ضد التلفيقية، ويكرس للابتكار الأصيل فى مواجهة النموذج الجامد، وللإبداع ضد التحنط، إننا ننفتح لا لندمر ذاتنا، ولا لنلغى **"هنا"** و**"الآن"**، ولكن لنحفز ونحرض الوعى كى لا يغيب أو يتلاشى أو يكبت، فيتقولب الإبداع ويعلب، إننا ننفتح استهدافًا لأن تبقى الحياة دائمًا تحت الضوء الكاشف للإبداع المجدد المطور لادوات تعبيره والمدرك فى الأساس لعصره.

رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حيًا بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات، رسمت خطا عميقًا فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، وكل ترهل وجفاف فى ينابيع الإبداع، وتجلت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شبان الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعى هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضيىء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلا ممتداً لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة ولا يولّدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل مع من حولهم.

ولأننا نطوى الألفية الثانية وندخل بوابة الألفية الثالثة، ولأنه لا بد من اجتيازها اجتيازاً غير ميكانيكى، كان من المحتم أن نطرح مساءلة نقدية، لنعيد تقييم مجمل ماتراكم لدينا من إبداعات، إيمانا بأن المساءلة النقدية تفك أسر الحصار، وترفع عقبة الانطلاق وتوقف لغو الاجترار، فتشكل جسر العبور وتكشف عن منطق العلاقة مع من حولنا.

ومن هذا المنطلق يجتمع المسرحيون العرب فى إطار الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على مائدة ندوته الرئيسية التى تطرح قضية **"المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب"**، والتى تعنى فى مضمونها سؤالاً تقترحه قد يتطلب إطلالة على التاريخ، لكن سؤالها الأصيل يخص المستقبل الذى هو قيد التشكيل الآن.

وفى ذات الدورة تقام المائدة المستديرة التى تضم نخبة من المسرحيين العالميين، لتناقش إبداعات أحد رواد التجريب الذى غادر عالمنا هذا العام، تقيّم وتناقش تأثير جروتفسكى على المسرح فى العالم.

إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار ترتكز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثات العزلة ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه.

لقد أتاح لنا صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة خيار التجدد كفعل وجود لا يتوقف فى حياتنا المسرحية، رافقه جهد دعم لا يكل لنتجاوز الحصار ونحرر الخيال.

أ.د. فوزى فهمى

المسرح التعاوني

لقد أصبح مسرح الشمس من أشهر المسارح فى أوروبا في الثلاثين سنة الماضية، وأصبحت آريان منوشكين *Mnoouchkine* من أشهر المخرجين في أوروبا. ويعتبر هذا الكتاب المسرح التعاوني مسرح الشمس أول كتاب يتسم بالعمق عن هذه الفرقة المسرحية الفريدة إذ أنه يمدّ قراء اللغة الإنجليزية بوصف مباشر ونظرة ثاقبة عن تطور عمليات الخلق المسرحي والممارسات الجماعية والعواطف الدافقه التى تعتمل علي خشبة هذا المسرح.

ويقدم الكتاب مقالات تاريخية ونقدية كتبها باحثون مسرحيون من كل أنحاء العالم، بالإضافة إلى مقابلات صحفية مع أعضاء مسرح الشمس، الحاليين والسابقين. وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول تدور حول خمسه أعمال مسرحيه رئيسيه وهي: مسرحيه ١٧٨٩، والعصر الذهبي، وريتشارد الثاني، ولندياد *L'indiade*، وليه آتريد *Les Atrides*.

وهذه الأعمال المسرحية تكشف عن اهتمامات فرقة مسرح الشمس والموضوعات التى تعالجها مثل أخلاقيات وسياسات التعاون المسرحي وإعادة التصور التاريخي للأحداث، وتدريب الممثلين، ودور المخرج فى العمل الجماعي.

ولا شك أن المسرح التعاوني سوف يكون بالغ الأهمية لدارسي المسرح والمهتمين بالدراسات المسرحيه والثقافه الفرنسيه والأكاديميين والعاملين بالمسرح.

ديڤد وليامز *David Williams* هو أستاذ المسرح بكليه دار تنجتون *Dartington* للفنون، فى ديڤون *Devon*، وقد أعد كتاب سيره بيتر بروك المسرحيه *Peter Brook* (١٩٨٨)، وكتاب بيتر بروك ومسرح الماها باهاراتا *Mahabharata* (١٩٩١). وهو مخرج مسرحي أيضا.

المقدمه

الغوص في الأعماق

الاستمراريه والتغيير في مسرح الشمس

دايفيد وليامز

هل هي نهاية التاريخ؟ إن مثل هذا التساؤل يبعث علي التسليه!! بل إن مثل هذا القول يجعل المرء يخاطر بفقدان لغة الفكر وإمكانية التفكير السليم، وينحو نحو السلبيه المتزايدة، ويجعل من الإنسان سلعه تباع وتشتري... إن المسرح هو اكثر الفنون هشاشه، وجمهوره يعد جمهوراً صغيرا، ومع هذا فإنه يذكّرنا دائما بإمكانية البحث بصورة جماعية عن تاريخ الشعوب وإعادة سرده من جديد، وتصوير التناقضات والمعارك القويه، والشروخ والانقسامات داخل ذواتنا. وإنني اعتقد أن المسرح هو أفضل وسيله تكشف لنا عدونا، الكامن داخل نفوسنا. نعم إن المسرح يغوص في أعماق أعمالنا.

أريان منوشكين *Ariane Mnouchkine*

عندما تفتح جهاز التلفاز، تجد نفسك مدعوا لأن تعيش في عرض من نوع خاص، عرض فوري، يُصنع فيه التاريخ، كما يصنع شراب القهوة الفوري!! فنري الإمبراطوريات الهرمة، تمزقها الصراعات العرقية، تتهاوي وتعرض علي شاشة التلفاز في لقطات مخيفه في أوقات الذروة مثل عرض ضرب بغداد الذي كان يشبه عروض الألعاب الناريه في الرابع من يوليو، وهو عرض يصيبنا بنوع من فقدان الذاكرة عندما نتخيّل الأجسام الممزقة والدمار المصاحب لعملية الضرب هذه. وتسارع

الكاميرات بتعقب الصواريخ الذكية، المحمله باليوارنيوم غير المخصب، لتصور أكذوبة الحرب النظيفة في شكل ومضات وبريق يتفجر فى السماء، دون أن تصور لنا الوجوه المشوهة أو الأجسام التي تقطعت أوصالها وتمزقت أو الأطفال الذين تحولت أجسادهم إلي أشلاء. ونري علي شاشة التلفاز محاكمات لمشاهير القتله، تدخل بيوتنا، وتنقل حيّه علي الهواء، كما نري نجوماً يصنعها التلفزيون. ونري أيضاً عروضاً لكتب وأوسمه وشارات. ويستخدم الساسه مستشارين دعائيين يساعدونهم علي استخدام القوة القسريه الهائلة للتمثيل: فتظهر مارجريت ثاتشر بصورة المرأة الجديدة، ويظهر بوب هوك وكأنه باجلياكسى *Pagliacci*، ويبدو بيل كلينتون وكأنه عازف ساكسفون، متألق مازال في مرحلة الطفولة. وفي ظل هذا المجتمع الذي يموج بالغوايه يحتل ممثل من الدرجة الثانية المكتب البيضاوي، ناشراً قصص مدينة السينما، هوليود، القبيحه فى عالم الرئاسة، قبل أن يتجه نحو الغروب: ويمثل هذا انتصاراً للتقنيه السياسية التي تصنع من الأوهام حقائق.

لقد تحولت الأخبار إلي أداة للدعايه والغواية، باتت سلعه تحددها نسبة الأرباح، ولها وسطاؤها التجاريون، الذين يضعون حقائق زائفه في شكل فيلم ويعرضونها للاستهلاك الفوري علي الشاشه، في الوقت الذى تتراجع فيه الحقائق الأصيلة والحقائق العالمية!!

فتتحول جولة حول العالم لمايكل چاكسون إلي تاريخ، وتقوم شركة سوني *Sony* بتسويق إسطوانة تلك الجولة فى حملة دعائية تستخدم فيها بجرأة ودون حياء أساليب الأفلام النازية، والدعاية التي كان يلجأ إليها ستالين *Stalin*. إنني لا أشعر بالحنين إلى الإمبراطوريات القديمة ولا الجغرافيا التي تمثلها، ولا الحقائق المستقرة الراسخة

التي كانت تسود فيها، ولكنني أشعر أن الكثير من القوالب والأشكال الثقافية التي نعايشها تريد منا أن نظل مخدرين، لا نعرف أنفسنا، ببساطة لأنها تستعمر خيالنا. إننا نعاني من حالة تشويش ذهني تولدت عما يطلق عليه مكنزي وارك *Wark* الإدراك عن بعد من خلال وسيط، وهو التلفاز. والجدير بالذكر أن مثل هذا الإدراك عن بعد يخلق لدينا الإيهام بأننا ندرك الأمور عن قرب ونتيجة لهذا، أدرك الوهن قدراتنا علي النقد، وضعفت ذاكراتنا، وقلّ إحساسنا بالرحمة تجاه الآخرين، وأصبحنا مطاردين بالأساطير والأشباح.

وهذا الكتاب يدور حول صناعة المسرح، بل عن نوع معين من المسرح المحلي ذا الطابع العالمي، الأمر الذي قد يبدو للكثير علي أنه نوع من المفارقه التاريخيه الطريفه. إن ثمة ألواناً من المسرح تمكّننا من إعادة اكتشاف مايسمي فن الذاكرة، ذلك الفن الذى نستطيع من خلاله أن نتعرف علي جوهر مايطاردنا من هواجس، وأن نفهم وندرك أبعاد التيارات التي نخوض غمارها، وأن نواجه التيار الذي يحاول أن يجرفنا. إن مسرح الشمس –مسرح آريان منوشكين– يحاول أن يتدخل فى الثقافة الشعبيه ويعارضها ويثير التساؤلات حول طرق حياتنا في ظل هيمنة الرأسمالية. ويسعي هذا الكتاب –من خلال خواطر وأفكار أفراد فرقة مسرح الشمس وغيرهم ممن يعرفون هذه الفرقه– إلي تقديم أبعاد التعاون، والإبداع، والمقاومه، والتربية فى هذا المسرح، بالإضافة إلى العمليات المسرحية باعتبارها ثقافه محليه ديناميكيه.

لقد أصبح مسرح الشمس منذ تأسيسه عام ١٩٦٤، علي يد فرقة مكونة من عشرة من الطلاب المثاليين، من أشهر المسارح في أوروبا. وقد سعي باستمرار وتصميم إلي

أن يدخل تعديلات ممتازة فى شكل الأداء المسرحى ونظرية المسرح باعتبار أن المسرح لوناً من ألوان الممارسة الاجتماعية. ولذا قام بدراسة وتقييم تراثُ منظّري حركة الحداثة في أوروبا مثل: آرتود *Artaud*، وميورهولد *Meyerhold*، وبرخت، وأولي عناية خاصه بكوبو *Copeau*، وجوڤيه *Jouvet*، ودولن *Dullin*، وڤيلار *Vilar*. علاوة على ذلك، فقد ابتكر أساليب وتقاليد مسرحيه جديدة أضافها إلي التقاليد المسرحية الشعبية بدءاً من (الملهاة الإيطالية المرتجله والمسرحيات القائمة علي شخصية المهرج) حتي المسرح الآسيوي الدينى الخيالى.

ويمثل المادة التي يحتوي عليها هذا الكتاب مقابلات شخصيه وكتابات لأعضاء فرقه مسرح الشمس، السابقين والحاليين. وتعبر الأصوات الجماعية لأعضاء الفرقه عن المشاركه الجماعيه فى الأعمال التي توكل إليهم، كما تعبر عن منظوراتهم المختلفه تجاه صناعة مسرح يتفاعل مع الجمهور بطريقه راديكاليه قائمة على الحوار. فنجد أن المخرج والممثل ومصمم الأزياء والمؤلف والموسيقي يعبرون جميعاً عن أفراحهم ومشاكلهم التي تبرز أثناء انشغالهم بالمسرح كنشاط وممارسة اجتماعيه. وتثار أسئله مترابطة: ماهي وظيفة المسرح فى مجتمع أصبح مثل ساحة الجولف كما قال بيتر هلتون *Peter Hulton*؟ كيف يستطيع المرء أن يتعاون مع الآخرين مع الحفاظ علي تماسكه الأخلاقى والسياسى؟ ماهى العمليات التى قد تؤدى إلي تبديد أو زيادة الإبداع في العمل الجماعي؟ ماهي أشكال المسرح الشعبي اليوم؟ وماهى الحكايات والقصص التي يرويها؟ كيف يمكن للمسرح أن يُفكِّك التاريخ ويعيد تمثيله وتقديمه برؤية جديدة؟ ماهى التقاليد والأشكال المسرحية القديمه التي يمكن أن تخلق مستقبلا أفضل لنا الآن؟ وفوق كل شئ وقبل كل شئ: كيف يستطيع المرء أن يمثل؟ وكيف يبدو شكل المسرح؟

ويجب ألا ينظر الي هذا الكتاب علي أنه تاريخ لمسرح الشمس أو دراسة مستفيضة عنه. وهو ليس أيضا كتاباً لنقد هذا المسرح، رغم أنه يضم حشداً من الآراء النقدية. والحقيقة أن هذا الكتاب يركز علي خمسة مشروعات أساسية قامت بها فرقه مسرح الشمس منذ تأسيسها من ثلاثين عاما وهي:

١ - مسرحية ١٧٨٩ *التي بدأت فى السبعينات، وهي احتفال بأحداث مايو ١٩٦٨* .

٢ - *الكوميديا المعاصرة العصر الذهبي L'Age d'or، وقد بدأت في الثمانينات.*

٣ - *ريتشارد الثاني Richard II* وهى عمل مسرحى يحمل طابع آرتو *Artaud* ويسير *علي نهجه، يقع في عالم خيالي في اليابان في العصور الوسطي.*

٤ - *ومسرحية لندياد L'indiade وهي مسرحية فى شكل ملحمى تسجل تقسيم الهند.*

٥ - *ومسرحية ليه آتريد Les Atrides، وهي سلسلة من أربع مسرحيات من التراجيديا اليونانيه، تصور تفتت وانهيار إحدي الأسر الأسطوريه قبل بزوغ فجر الديمقراطية.*

ويشتمل كل فصل من الفصول الخمسة علي وصف لعملية الإنتاج ذات الصله أثناء العرض المسرحي للعمل الذي يتناوله الفصل، ويعقبه مجموعة من النصوص بواسطة المشاركين فى العمل، منها: مقابلات صحفية ومناقشات عامة، وملاحظات علي البرنامج، ومقتطفات من سجل التدريبات والبروفات ورسائل ومقالات...وهي تقدم لأول مرة باللغة الانجليزية. ويوجد فى نهاية الكتاب نبذة تاريخية مفصله عن الفرقه وأعمالها المنشورة.

ويمثل كل مشروع من المشروعات الخمسة التي يناقشها هذا الكتاب محوراً يعكس مجموعة من اهتمامات الفرقه ويجب أن ينظر إلى كل منها علي حده في إطارها التاريخي والسياسي الخاص لأن مسرح الشمس حاول في كل مشروع مسرحي أن يتعامل مع لحظة تاريخية بعينها: وعلي سبيل المثال كان عرض مسرحية موليير *Moliere* طارتوف (١٩٩٥-١٩٩٦) بمثابة نقد صريح لفكرة الأصولية *Fundamentalism* في الجزائر وإسرائيل وغيرها من الدول. وكانت موسيقي هذا العمل من تأليف هاسني *Hasni* وهو من أفضل مطربى الجزائر المعروفين والذى لقى حتفه علي يد المتطرفين في أوران سنه ١٩٩٤ . وقد تضمن برنامج عرض طارتوف ملصقات من نصوص تاريخية عن التعصب الديني والتطرف العرقي مثل تلك الفتوى التي صدرت ضد الكاتبه الباكستانية تسليمه ناصرين، وجماعات البيض المتعصبه في الولايات المتحدة.

كما يتضمن الكتاب معلومات عن بعض منظمات حقوق الإنسان النشطة، ومراكز للمقاومة المنظمه ضد الأصولية والتطرف. وجدير بالذكر أن كثيرا من عروض مسرح الشمس عبر السنوات الماضية قد اتجهت في برامجها نحو النقد النشيط، متعدد الأصوات، ذا الطابع التاريخي، الذى يدمغ ويصم مثل هذه الحركات المتطرفة والأصولية.

وسوف يتضح من هذا الكتاب أن المشروعات المسرحية الخمسه التى يناقشها وثيقة الصلة ببعضها البعض، وهي في الوقت نفسه تمثل تطور وتنقية الأعمال المشار إليها بما تحتويه وتزخر به من اهتمامات ومثل عليا. والخلافات في وجهات النظر التي يطرحها الكتاب، جنباً إلي جنب مع الاستمرارية في العرض، تقدمان لنا قدراً من

الثقافة. فهي، مثلا، ترصد التطور فى مسارات المادة المسرحية التي يقدمها لنا الكتاب: الحركة المتصلة من العمل الذى يتسم بالتصميم الجماعى (أو الإبداع الجماعى)...إلي العمل المستمد من النص المسرحى ذاته، التطور من التأريخ الساخر للأحداث...نحو المسرحيه الملحمية متأججة العواطف والتراچيديا. هذا التطور المستمر حدا بمنوشكين لأن تقارنه بالتطور الذي حدث بين مسرحي كيوجين *Kyogen* ومسرح النو *Noh* اللذين يعيدان صياغة الفكر الأيديولوچى والفكر السياسى الحزبى لصالح الأخلاقيات الجماعيه، التي يمثلها أعضاء الفرقة، متعددو الثقافات، والذين بلغ عددهم ستون ممثلاً.

وفى الوقت ذاته فإن هذه التحولات المستمرة أدت بالضرورة إلي مناقشة عدة مسائل هي: دلالات ومفارقات العمل الجماعى ومسئولياته، وأولوية دور الممثل، واستخدام القناع كأداة تجسيد خيالية، وتراث كوبو *Copeau* ولوكوك *Lecoq*، وتطوير وتنقية الحوار الفني المشترك، ومصطلحات الأداء التمثيلي وقوانينه، وأفضي التغيير المستمر إلى طرح أمور أخري علي بساط المناقشة: مثل الإيقاع المتكرر وتجريب أشكال مسرحيه جديدة مأخوذة من أزمنة مختلفة وأمكنة متباينة كمنطلق للتربية، وتمثيل الأحداث التاريخية المعاصرة من منظور نقدي بعيد (الأحداث التي وقعت في كمبوديا، والهند، وفضيحة الدم الملوث التي حدثت فى فرنسا، والمقاومة والفرنسية)، والموضوعات المتكررة ذات المضمون مثل تأثير الحرب الأهلية والانفصال، والاغتراب بكل ماتحمل هذه الكلمات من معانى (أعداؤنا والانقسام الداخلى) وتجنب الصراع الذى يؤدى إلي قتل الأخوة بعضهم البعض.

الفصل الأول

نحو مسرح عام

١٧٨٩ : لا بد أن تنتهى الثورة بإتمام السعادة لا شيء غير ذلك

تذكر أن المخرج (المسرحى) قد حقق أعلى درجات السلطة فى تاريخه. وهدفنا هو تجاوز هذا الحد بخلق شكل مسرحى يمكن لأى شخص من خلاله أن يشترك فى العمل دون أن يكون مخرجاً أو فنياً أو غيرها من وظائف المسرح بالمعني القديم.

آريان منوشكين

إن الكرنفال، من زاوية إيجابية، هو تأكيد بهيج للتغير. إنه جماعة فى حالة وجد، هو إذن نقيض مبدأ التمييز الفردي فيما أسماه نيتشه الحياة المتوهجة للمحتفلين بديانيسس...ومن زاويته السلبية أو من وجهة نظر منتقدة فإن الكرنفال عبارة عن أداة صريحة لكل شيئ فى التشكيل الاجتماعى يجعل مثل هذه الجمعية صعبة التحقق...وهو بذلك يوحى بعدم احترام أصيل، باعتراض أصولى للسيطرة غير المشروعة، لكل ماهو كئيب وأحادى المنطق.

آر. ستام

١٧٨٩ في مصنع الزخيرة

فيما يلي وصف دقيق لعرض مسرحية ١٧٨٩ والتي قدمها في الأساس مسرح دراما رفيو *Drama Review* وهذا الوصف يتناول العرض والسينوغرافيا من وجهة نظر مشاهد متحرك في مركز الفضاء المسرحي وتحيطه الأحداث. وتضمن العرض بعض الوثائق التاريخية الحقيقية وكل هذه النصوص وضعناها بين علامات التنصيص للتدليل عليها.

في داخل المبني المستطيل الضخم، قامت الفرقة بتقسيم الفضاء الرحب إلي جزأين وقامت بتنظيفهما ودهانهما بدهانات بسيطة. وخصص أحد الجزأين للاستقبال حيث يتم حجز التذاكر وتم استغلاله كذلك في تخزين بعض الملابس وتم تثبيت آلة عرض لعرض عروض سابقة في واجهة هذا القسم. أما الجزء الثاني والذي كان مخصصاً لعرض المسرحية فقد كان أكبر، وكانت الحوائط والأرضية من الحجر والطوب وكانت الدعامات المسلحة بارزة للعيان. وتم تقسيم الفضاء المستطيل من المنتصف بحوالي اثني عشر عاموداً وكان هناك ضوء سماوي يغطي المنتصف طوال المسرحية. وقامت الفرقة بتركيب مدرج خشبي للمشاهدين بالقرب من منطقة الاستقبال. وفي الخلف وأعلى من هذا المدرج كانت هناك منصة للوحات الإضاءة والفنيين.

وفي مواجهة المدرج توجد خمس منصات خشبية مسطحة وارتفاع هذه المنصات يبلغ حوالي خمسة أقدام تحيط بفضاء مستطيل رحب فارغ. ويمكن الوصول لأي من هذه المنصات من ثلاث جهات على الأقل –سواء عن طريق المشي أو بواسطة

السلالم من أرضية الفضاء. وفى داخل الفضاء المستطيل بالقرب من المنصات البعيدة يوجد جهاز تسجيل وطبل مطوقة *Snare Drum* ونقارة *Kettle drum*. وفي خارج المنصات والطرقات يوجد أربعة أبراج لكشافات المتابعة من أربع زوايا. وفوق المساحة الكلية لساحة العرض يوجد صفوف من الكشافات والمصابيح العادية وعدد من السمعات الضخمة.

وقبل العرض يكون الفضاء المسرحى شديد الإضاءة وتعطى الصالة انطباعاً بفضاء رحب وبالبساطة، فلا شيء يحجب نظر المشاهد. فهو يري الممثلين (ويبلغون حوالى الأربعين) وهم يستعدون للعرض بوضع المساحيق علي منضدة ومقعد طويلين تحت برج المراقبة. أما في الطرفين الآخرين البعيدين للصالة فهناك الملابس والمناضد والمقاعد والخزانات والصناديق. وللمشاهد حرية الحركة ويمكنه التحدث لأعضاء الفرقة ويمكنه أن يبحث عن مكان أفضل للمشاهدة. ومعظم المشاهدين يختارون المدرج حتي يمتلئ ثم تتجه البقية والتي ربما تعلم أن الفضاء الذى تحيط به منصات العرض متاح لجلوس المشاهدين لتجلس علي درجة من درجات السلم أو علي عمود من الأعمدة التي تقسم الفضاء المسرحي. وعند بدء المسرحية يكون المدرج قد امتلأ ويكون هناك حوالى مائتين يقفون فى المنطقة المركزية. ويمكننا أن نقول أن هناك نوعين من المشاهدين. النوع الأول يجلس في المدرج ويستطيع أن يرى كل المنصات فى آن واحد ويستطيع أن يلقى نظرة شاملة متزامنة على كل المسرحية وهؤلاء ثابتين ومنفصلين عن الحدث المسرحى. أما النوع الآخر فهم هؤلاء المتواجدون خلف المنصات وفى الطرقات بين المنصات وهؤلاء مشاهدون مشاركون فى الحدث.

وبالنسبة للملابس والأداء التمثيلى فكلاهما يوائم جو الكارنفال أو العروض المتنقلة مثل سيرك المواسم. فالملابس تكون فى الغالب فاقعة الألوان ورمزيّة ومبالغ في

حجمها وتفاصيلها. أما الممثلون فهم الممثلون المتجولون والمهرجون في نهاية القرن الثامن عشر. فهم يوظفون في عرضهم الكوميديا دى لارت والججنول *guignol* والأسلوب الأوبرالى في التمثيل، كما أن الحركات والإشارات مبالغ فيها وتزيد عما نراه فى الحياة. لا يوجد حقاً تمثيل واقعي.

يخفت الضوء وتظهر شخصيتان علي واحدة من خشبات العرض. ترتدي إحداهما ملابس لويس السادس عشر والأخري ملابس ماري أنطوانيت وتعزف موسيقي بطيئة حزينة من سيمفونية ماهلر حيث تؤدي الشخصيتان مشهد هروب الملك والملكة إلي فارنيس «في يونيو ١٧٩١» حيث يأملان أن يتلقيا المساعدة من جيش تابع لهما. ثم يظهر ممثل وقد ارتدي ملابس ممثل متجول خلال الثورة الفرنسية، ويصف هذا الممثل ملابس الملك والملكة بتفصيل دقيق ويعدد المدن التي مروا بها خلال رحلتهم. وهذا المشهد ميلودرامي رومانسى ويثير شفقة المشاهدين لهذين البريئين الملتاعين التعيسين الهاربين من الثورة والرعاع الفرنسيين. ويختفى الملك والملكة ثم يصعد الراوى علي خشبة أخرى ويخاطب المشاهد بصوت مرتفع جهورى. إن مسرح الشمس لديه قصة أخرى يحكيها عن ١٧٨٩ .

ثم يتبع هذا المشهد مشهد رمزي قصير حيث ينزل العامة الملك من فوق حصانه وهؤلاء العامة قد ثاروا أيضاً علي عدوين آخرين من أعداء فرنسا هما الكنيسة وطبقة النبلاء. ويظهر ممثل آخر علي واحدة من خشبات العرض الأخيرة ويخاطب المشاهدين:ذات يوم وفي بلد قد نسيتموها كان هناك ملك مريض غالبه المرض. انظروا إليه. يصعد ممثل علي خشبة المسرح متكئاً علي عكاز وقد ارتدي ملابس الملك الوثيرة الفاقعة وتسلط عليه كشافات المتابعة وفي الوقت نفسه تعزف موسيقي

هاندل عبر السماعات ويهبط الراوى من فوق خشبة المسرح وفى طريقة يلتقط ميكروفوناً ويخبر المشاهدين بأن الملك يشعر بأن الموت يقترب ولذلك فإنه يدعو رعاياه إليه، ويقدم الراوى ممثلاً آخر علي أنه ذكر أوز (طبقة النبلاء) ثم آخر علي أنه غراب (رجال الدين) وهذان يرتديان ملابس نفس العصر ولكنها أصبحت ملابس غير واقعية بإضافة الريش والذيل. ويتحرك الممثل الذى يرمز للنبلاء ببطء وبخطوات وحركات إجلال ويشم الملك ويتجه بعيداً. أما رجل الدين فحركاته مقتضبة وغير رقيقة وصوته خشن. ويضع الراوى قبعة بأذنى حمار على رأسه. وحين يكون الغراب وذكر الأوز يدقان علي خشبة المسرح بعصا ويتردد صدى هذا الطرق ينحنى الحمار–الراوي ويجلس الملك علي ظهره ويبدأ الحمار في الأنين ويبدأ في المقاومة وفي النهاية ينجح فى التخلص من الملك ثم يمسك الحمار عصا ويهدد الثلاثة. وينتهي المشهد بأن يخلع الثلاثة –عدا الراوي– قبعاتهم وينحنون انحناءة كبيرة للمشاهد ويهبطون من خشبة المسرح.

أما الجزء الثانى فهو عبارة عن مشاهد بسيطة تصور حياة العامة فى فرنسا قبل الثورة ويبدأ بأن يطلب الراوى من المشاهدين أن يتجمعوا حوله ليستمعوا لقصة مارى البائسة. وفي نفس الوقت وبمصاحبة موسيقى باخ يصعد ممثلان وممثلة علي خشبة مسرح أخري. وبسرعة يتم إسدال ستارة خلفهم من عارضة معلقة وتذكرنا هذه الستارة بالخلفيات التي يتم تركيبها بسرعة فى العروض المتنقلة وفي المهرجانات. وتبدأ القصة بأن تجثو الممثلة التى تلعب دور مارى على الأرض وتمثل كأنها تأكل من قدر. وتكون حركاتها بطيئة وبسيطة ومتكررة. أما أحد الممثليْن الآخريْن فهو مرة أخري رجل الدين وهو يرتدي عمامة مرتفعة ولها طرة ومزينة بالجواهر علي نحو

غير واقعي . والممثل الثالث يرمز لطبقة النبلاء وملابسه كذلك ثمينة وكثيرة الألوان-ويرتدى حول عنقه طوق أبيض كبير وعلي صدره وشاح من الحرير ويتدلي من كمه قيطان طويل كما أنه يرتدى قبعة مزينة بالريش ويحمل خيرزانة مطعمة في إحدى يديه. ويطالب رجل الدين والنبيل مارى ببعض المال لأن الرب يبارك بيتها والجيش يحميه ولكنها لا تملك مالاً لتعطيه لهم لذلك ينتزعون قدر الطعام منها. وتبكى في يأس وتمد يدها للمشاهدين الواقفين بجوار خشبة المسرح. ويخفت الكشاف المسلط عليها وكذلك صوت بكائها وتختفي الموسيقى. وعلى خشبة مسرح أخرى شديدة الإضاءة نجد صورة أخرى حيث نجد ممثلاً يلعب دور بائع الملح التابع للملك وممثلة تلعب دور فلاحة جائعة. تقوم المرأة بإغراق بائع الملح فى بحر خيالى ويصبح هناك شورية متبلة للجميع.

ويتم قطع الفرحة القصيرة حيث يعلن الراوي عن قصة أخري علي منصة أخرى. وبسرعة يقوم عمال المسرح بوضع خلفية معتادة وفي هذا المشهد تلعب ممثلة دور فلاحة حبلى وتلعب أخرى دور صديقتها وكلاهما تنتظر ميلاد الطفل. والأدوات المسرحية الوحيدة الموجودة علي خشبة المسرح العارية دلو به ماء وقطعة قماش بيضاء ناصعة. وفي خشبة مسرح أخرى مجاورة لهذه يظهر ممثل من طبقة النبلاء فى ملابس الصيد ويقترب من المرأتين عبر الطرقة الموصلة بين الخشبتين. وبالإيماء يطرق علي باب الكوخ ويدخل ويطلب ماء ساخناً يغسل به قدميه وفوطة نظيفة يمسحها بها وترجوه صديقة المرأة الحبلي بأن يعود فى الغد ولكن النبيل يضرب قدمه في دلو الماء ويتطاير الماء علي خشبة المسرح ويأخذ القماش المعد لميلاد الطفل ثم يغادر ويعود للخشبة المجاورة بينما المرأة الحبلى تصرخ وصديقتها تبكى في يأس.

ويظهـر بعـد ذلك أربعـة أزواج على أربعـة من خـشـبـات المسـرح وكلهن يرتدون ملابس الفلاحين. وكل امرأة تهدهد حزمة قماش بيضاء وكأنها طفلاً وفي خلال ذلك يتـحدث كل رجل لزوجتـه زوجتى؛ لم أجد ناراً. زوجتى؛ لم أجد خبزاً. زوجتي؛ لم أجد لبناً؛ لم أحضر شيئاً مطلقاً. لقد ضعنا. لقد حلت علينا اللعنة. للأبد. وكذلك طفلنا. إعطيه لى، حتي أقبله، حتي أداعبه، حتي أجعله ينام يأخذ كل أب صرة الخرق بين يديه ويهزهزها.

ثم يعرض بعد ذلك بعض مشاهد للأحداث التى قادت إلى هروب الملك والملكة، إذ يلفت انتباه المشاهدين ممثل يصعد علي خشبة أخرى في دور الملك لويس السادس عـشـر وهذا المـمـثل ليس هو نفس المـمـثل الذى مـثل دور الملك في بداية العـرض. ويخاطب هذا الممـثل في مـلابسه الثمينة الجليلة المشاهدين في نبرة خطابيـة. ويقرأ فقرة من خطبته لاجتماع مجلس الطبقات:

> *نحن لويس الذى أنعم الله علينا بملك فرنسا نرغب في كل شـخص من أطـراف مملكتنا المتـرامـيـة وفـى المسـتـعمرات الصـغـيرة المجـهـولة أن يكتب لنا رغـبـاته وشكاويه حـتـى نضع بالـثـقـة والحب المتـبـادلين العـلاج الأقوى والأسـرع لأمـراض المملكة وحـتـى نسـتطيع أن نعـيـد، وخـاصـة لأنفسنا، الهدوء والطمأنينة اللذين طالما حـرمنا منهـما.*

ويصف الراوى بعد ذلك الآمال التي أحياها هذا الإعلان في شعب فرنسا. ويشير إلي المنصـة المواجـهـة حـيث تقف امـرأة فى ضـوء الكشـاف فى زى بسـيط وشـعـر معقوص علي رأسها وخلفها ستارة من القماش كتلك المستخدمة في المشاهد الأخرى.

وبعدها تغنى أغنية كانت مشهورة في ١٧٨٩ تخبر المشاهدين بأنها ستكتب للملك لتخبره عن الطيب والشرير ومن يجب أن يبقى ومن يجب أن يستبعد.

ثم يظهر ممثل من الظلام في زى راعى وفي يده طبلة يقرعها ويقول وكأنه يعلن عن شيء إخوانى، حان الآن وقت العدل! اكتبوا له بسرعة! ويقول الراعى بأنه سيعود بعد ساعة ليجمع شكاوى الناس. وعلى خشبة مسرح أخرى هى الخشبة المواجهة تماماً لمدرج المشاهدين تقف جماعة من الفلاحين مبتهجة ومتحمسة للأخبار. وتتركز الإضاءة علي المنصات والفضاء بينهم ويتحدث الفلاحون بدون موسيقى في لهجة ريفية ثقيلة وحركات ثقيلة غير متناسقة والمشهد في عمومه ذو أسلوب هزلى؛ فهذه الجماعة تريد أن تكتب لملكها الطيب ولكنها لا تجد ورقاً فيقررون الكتابة علي العلم ثم يبحثون عن قلم فلا يجدون فيطاردون دجاجة خيالية ليحصلوا منها على ريشة ولكنهم لا يجدون حبراً فتجرح امرأة ذراع حبيبها ليكتبوا بدمه ويغرسون الريشة في الدم ولكنهم يكتشفون أنه لا أحد فيهم يعرف الكتابة ويضحك المشاهد علي أدائهم الكوميدى. ويعود الراعى لو أنكم لم تكتبوا شيئاً، فإننا لن نستطيع أن نغير شيئاً! وتختفى ضحكات المشاهدين.

ثم نرى مشهداً آخر حيث تمر واحدة من الشكاوى عبر الأيادى في طريقها للملك. وهذا المشهد يؤديه ممثلان فقط علي خشبة مسرح عارية ويستخدمان فيه تقنيات المسرح الشعبي والتغيير السريع للملابس ليلعبان أدوار فلاح ورجل من مدينة تجارية صغيرة ثم رجل من مدينة أكبر ثم نائباً. والملابس هنا تتغير للأفضل ويزداد حجم البطن ضخامة ويزداد الصوت جلالاً كلما أصبحت الشخصيات التي يؤدونها أرقى في المنزلة الاجتماعية. كذلك يقوم الممثلان من خلال التمثيل الإيمائى بالإشارة إلى

وسائل المواصلات: المشى أو استخدام الحصان أو استخدام عربة. كذلك يتم تقديم مبلغ مالى ويزداد المبلغ فى كل مرة.

ثم تخفت جميع الأضواء عدا كشافين علي منصة في الطرف حيث يتم وضع حاملين وعليهما لوح خشبى لتصبح وكأنها نموذج لخشبة مسرح ويتم وضع ستارة خلف هذا النموذج. ويظهر أربعة ممثلين فى زُى الممثلين الجوالة في بداية القرن التاسع عشر وعلي جبينهم بقع حمراء كبيرة، ويحملون دمى صغيرة تمثل لويس السادس عشر ومارى أنطوان والسيد نيكر (مدير عام المالية السويسري الأصل والذى أصبح مشهوراً فى ١٧٨٩ بسبب نظرياته الاقتصادية) وطبقة النبلاء وطبقة رجال الدين ورجل شجاع من الطبقة الثالثة. ويستطيع الجميع أن يرى الدمى والممثلين الحاملين لها. ويقدمون عرضاً يسمى لقاء الطبقات العامة وهو مشهد كوميدى في مشاهد بنش وجودى مع بعض المواقف المألوفة حيث تضرب الملكة الملك مع بعض الفكاهات الحادة وينتهى المشهد بهزيمة النبلاء ورجال الدين الشجعان.

وبمجرد أن ينتهى عرض الدمى يعود محركو الدمى لشخصياتهم كممثلين حيث يلعب ثلاثة منهم في المشهد التالى دور لويس السادس عشر والماركيز دورو-بيريز (أحد رجال البلاط والمسئول عن الاحتفالات) وميرابو (خطيب بارز وأحد قادة الثورة فى شهورها الأولى). ويرمز هذا المشهد للصراع بين الملك والطبقة الثالثة حيث يرغب لويس في إحكام قبضته علي الطبقات العامة من خلال الفيتو الملكى كما أنه يعطى صوتاً واحداً لكل طبقة مما يعنى أن الطبقة الثالثة ستخسر صوتها كقوة ضغط حين تجمع أصوات النبلاء ورجال الدين معاً أما الطبقة الثالثة فهى بالطبع تريد حماية

وتعزيز قوتها بالإصرار على أن يكون لكل رجل صوت وبالتالى تفوق أصواتها الطبقات الأخرى. وينتهى المشهد بصراخ ميرابو: لأننا هنا برغبة الشعب فإننا لن نغادر حتى نقتل ولا يستطيع خادم الملك درو-بيريز أن يستمع للمزيد فيغادر مع قرع الطبل.

ويقدم ممثل آخر المشهد التالي الملك ذو الوجهين ثم ينتقل إلي سلم فيصعد إلي أعلاه وتتجمع ثلاث نساء أسفله بملابس غير نظيفة ولكنها ملابس البلاط ومساحيق سيئة وثقيلة وشعر أشعث أغبر. وهن يبدون علي هذه الحالة كساحرات أو عاهرات ويؤدين دور مارى أنطوان ووصيفاتها وحيث يقدمهن الممثل واحدة تلو الأخرى ترقص كل واحدة نحو الجمهور بصورة غير لائقة ويصف الممثل الأولى فيقول هذه الحيوانة، هذه الداعرة الفاجرة هى لامبل ويصف الثانية، بوليناك، بأنها أنثى جمل هائجة (ناقة هائجة) أما الثالثة وهى الملكة فيقول عنها أنها أسوأ هن جميعاً. ثم فجأة يتحول الممثل إلي ساحر «كاليوسترو» مرعب وهو يرتدى الآن عباءة قصيرة وسروال أسود ويتدلى منه مايشبه بقايا ستارة قديمة ويتدلى من تحت قبعته أجزاء من شبكة. وهذا المشهد تعبيرى والملابس فيه غريبة. وتصعد النساء علي خشبة المسرح ويرقصن حوله رقصة عربيدة حيث يستجيب لأصواتهن وملاطفاتهن. ثم يتفرق الأربعة ويشكلون موكباً وهم يتجهون نحو الملك والذى كان منتظراً علي المنصة التي عرض اليها مشهد الدمى ويعطى الساحر كاليوسترو شراباً ما للملكة ويغادر ويستسلم الملك للنساء ويتناول الشراب ويتحول إلى شخص مجنون ويرمى بالدمية المتبقية علي المسرح خارج خشبة المسرح وهى دمية ينكر. ويرمز هذا لثانى طرد تاريخى لمدير المالية (١١ يوليو ١٧٨٩). بعد ذلك يأمر الملك بإحاطة باريس بعشرين ألفاً من الجنود النمساويين.

ويتحول انتباهنا إلى خشبة مسرح أخرى حيث يعلق أحد الأشخاص قطعة قماش تمثل خريطة باريس فى ١٧٨٩ ويبدأ الممثل الذى كان يلعب دور الساحر الحديث للمشاهدين مشيراً لقطعة القماش خلفه ويخبر المشاهدين بمكان جنود الملك وكم عددهم في كل نقطة ويخبرنا بأنهم يحتجزون شحنات الطعام ونواب الشعب -ممثلى الشعب في المجلس الوطنى الجديد والذى شكلته الطبقات العامة ويطلب الممثل من الجمهور أن يثور.

أما القسم الثانى فهو تمثيل للأحداث التى أدت إلى اقتحام الباستيل، حيث يلعب مجموعة من الممثلين دور دى بروى (من أصحاب الأرض ذوى النفوذ) وخادمة وصاحب بنك وزوجته وأخوين يمتلكان حانوتاً وموظف يعمل فى لافاييت فى أمريكا. وعند سماع الأخبار بأن الملك قد طرد نيكر يغلق دى بروى أعماله ويقنع صاحب البنك بأن يغلق بنكه ثم يقنعان التاجر أن يغلق حانوته حيث يتكرر الحوار مع إضافة بعض العبارات في كل مشهد تالٍ كما في كورس الغناء الشعبى ثم يذهبون جميعاً إلى بيت الجندى ويطلبون منه أن يشكل ميليشيا مدنية وبعد أن يدفعوا له بسخاء يعلم الجندى صاحب البنك ودى بروى رمى الرصاص ولكنه يعلم صاحب الحانوت كيف يطيع أوامر قادته: وبعد التدريب على فنون الحرب ينتقلون جميعاً إلى خشبة مسرح أخرى مع عزف عسكرى على الطبلة. ويصلون بيت السيد دى فوبو وهو حرفى من حى الحرفيين ويكررون قصة إغلاق المصرف والبنك والحانوت ويخبرونه بأنه لا بد أن يشترك في تحرير الشعب. ويسود الصمت لفترة طويلة، حيث ينظر هؤلاء البرجوازيون كل للآخر بعدم ارتياح بينما الحرفى مازال صامتاً. وفي النهاية يتكلم صاحب البنك: لقد قلت، دع الشعب يتحرك؛ لم أقل سلّح الشعب. وبينما تتحدث بقية

الشخصيات مع بعضها يقف الحرفى وحده خلفهم ويبدأون فى ترديد دع الشعب يتحرك ويرتفع الصوت شيئاً فشيئاً حتى يصبح صراخاً ثم ينطلقون ملوحين بأسلحتهم. وهكذا بعد إثارة العمال تنسحب الطبقة المتوسطة إلى بيوتها حيث الأمن. وتخفت الأضواء.

ويسود صمت تام بالصالة. وبالتدريج يشعر الواحد بتمتمة قريبة وحين تستدير ناحية التمتمة تجد ممثلاً جالساً ويشير للمشاهدين ليتجمعوا حوله. ويهمس بأخبار عن دخول الباستيل ثم يتوقف في محاولة لتذكر الأحداث بدقة واستخدام الكلمات المناسبة ثم يتذكر ويستكمل حديثه وهو أكثر ثقة. وتصبح الكلمات أسرع ويصبح أكثر حماساً وأعلى صوتاً. ثم تدرك أن هناك ممثلون آخرون يحكون لمجموعات أخرى من المشاهدين بما فيهم المشاهدين الجالسين فى المدرج. وكل القصص تدور حول الباستيل. والتمثيل هنا واقعى للغاية حيث تتحرك التمتمة إلي سيل من الكلمات. وببطء يقف الممثلون ويصبح صوتهم أعلى حتى يتحول كلامهم إلى صياح. كما أن القرع على الطبل يصبح أسرع وأسرع كلما ازدادت الأحداث سرعة إذ يبدأ الممثل بوصف دخول الباستيل ثم اقتحام الفناء ثم الدخان المتصاعد في طرقات السجن ثم الجثث ثم التسليم والسيطرة علي السجن. لقد أصبح الباستيل تحت سيطرتهم! وهنا يصبح النقر علي الطبل صاخباً والإضاءة شديدة. وفجأة يقفز رجل على خشبة مسرح فى الوسط ويعلن الأخبار: سوف يتحطم الباستيل. فاز الشعب.

الإضاءة الآن غمرت كل المساحة المخصصة للتمثيل وأسدلت الستائر خلف العديد من خشبات المسرح وكل خشبات المسرح الآن عليها ممثلون. يبدو المنظر الآن كعرض. حيث يتم تمثيل مشاهد متزامنة للأحداث الكبرى فى انتصار الشعب يؤديها

لاعبو الأكروبات والمصارعون ومحركو العرائس وكلهم في ملابس فاقعة الألوان. وهناك ثلاثة ممثلين يلوحون بالأعلام فوق رءوسهم على خشبة من خشبات الأطراف. وعلى خشبة أخرى نجد رجلاً مقيداً يمثل طبقة النبلاء. ويدعو الممثلون المشاهدين للصعود إلى خشبة أخرى وتفريغ حقائب صغيرة بها مادة ناعمة على ثلاثة اسطوانات ضخمة تشبه الترس ومرسوم عليها وجه مارى أنطوان ولويس السادس عشر. وعلى خشبات المؤخرة كانت هناك أسطوانه ضخمة ملونة وعليها كلمات مثل العقل الأخوة، السعادة وهذه الأسطوانة دوارة ويستطيع المشاهدون أن يراهنوا علي الكلمة الفائزة. وفجأة نجد صفاً من أناس مشبكى الأيدى يعبرون إحدى خشبات المسرح. وهذا الصف يضم عدداً من المشاهدين والممثلين معاً ويمر الصف عبر كل خشبات المسرح ويتلوي بين الممثلين علي المنصات والمشاهدين على الأرض. وعلى خشبة أخرى نجد لاعبى الأكروبات قد شكلوا هرماً حيث يقفز الواحد ويقف علي كتفى الآخر وهكذا. وعلى خشبة أخرى ممثل يؤدى دور بايلى عمدة باريس وهو يثبت شريطاً بثلاثة ألوان على لويس السادس عشر وهناك ممثل آخر يقرع على الطبل بينما الملك فى محاولة لتهدئة الشعب يتسلم الشريط رمز الوحدة (فالأحمر والأزرق كانا لونى باريس والأبيض لون الملكية).

وفى لحظة ما خلال هذا العرض يتم إخلاء ثلاث من خشبات المسرح لتمثيل هروب الكونت والكونتسة دارتوا وهم من أوائل النبلاء الذين غادروا فرنسا. يظهر الممثلون ويعلنون أنهم أعضاء المسرح الفرنسى وهؤلاء يرتدون ملابس تشبه الملابس التي يرتديها ممثلو المسرح الكوميدى الفرنسى ولكنها مبالغ فيها على سبيل السخرية. ويقلد الممثلون النبلاء فيتهادون ويتبخترون على المسرح ويتحدثون بلهجة النبلاء مع المبالغة الساخرة.

في هذا المشهد نجد الكونت وقد وضع على شفتيه كمية كبيرة من أحمر الشفاة على شكل قلب وكمية كبيرة من المساحيق الحمراء علي خديه، أما الكونتسة فترتدى قبعة ضخمة غريبة من الريش ووجهها لا تظهر ملامحه من المساحيق. لكن حوارهما يبدو طيباً. ويمثلون هروبها بالتنقل السريع من خشبة لأخرى على الظهور المنحنية لخدمهما ويتمرد الخدم حيث يصلون للمنصة الثالثة ويتخلون عن أسيادهم ويستمر الكونت والكونتسة في التحرك هابطين السلاسم ويمرون بين المشاهدين الذين يفسحون لهما الطريق.

وأخيراً ينتهى الاحتفال الذى تلا اقتحام الباستيل بترشيحه لافايت قائداً للحرس الوطنى (١٥ يوليو ١٧٨٩) ويظهر لافايت في إحدى خشبات المؤخرة ويخاطب المشاهدين بحركات قوية وفي صوت قوى جهورى يغطى علي الموسيقى وضوضاء الجمهور المتحمس يشكر لافايت الجمهور لترشيحهم له كقائد الحرس وبعدها مباشرة يأمرهم بالتفرق والعودة لبيوتهم. ثم يزداد صوت الموسيقى كثافة حتى يعجز الواحد عن سماع صوته. ويغضب لافاييت فيلقى بقبعته على الجمهور ثم يحرّم كل الاحتفالات وكل مظاهر السعادة التى ربما تقلق أصحاب الأملاك حيث يعلن بصوت هادر لقد انتهت الثورة ثم يظهر أحد الضباط ويأمر المحتفلين بالتفرق وإنهاء احتفالهم وإغلاق الأكشاك. وتنطفئ الأضواء ويظل كشك واحد فقط بإضاءة خافتة حيث تظهر امرأة وتخاطب المشاهدين في محاولة لجذب انتباههم: لا تغادروا، ثمة شيء يجب أن تشاهدوه. وتقدم لهم طبيباً يستطيع أن يشفى كل الأمراض هو چان بول ماريه ويرتدى معْطفاً أبيض وعصابة بيضاء حول رأسه. ويظهر رجل من بين الجمهور يحمل بين ذراعيه فتاة في حالة إغماء ويسأل ماريه ما إذا كان يستطيع علاجها ويأخذ الطبيب الأمة المريضة * بين ذراعيه ويقول:

* الفتاة هنا ترمز للأمة الفرنسية وهو رمز كان مشهوراً ومتعارف عليه أيام الثورة الفرنسية.

إنها مريضة لأنها تحتاج للحب. إننى أكره الفجور والعنف والفوضى. ولكننى حين أفكر في أن هناك بالفعل ١٥ مليون رجل في مملكتنا يتألمون من الفقر ويتضورون من الجوع حيث أفكر في أن الحكومة قد تخلت عنهم بلا شفقة بعد أن لحق بهم هذا المصير المؤلم وأنها تعاملهم كالمجرمين وتتتبعهم كالكلاب الضالة فإن قلبى يعتصره الألم ويتمرد في غضب. سوف أتفرغ تماماً لأرشد الناس لحقوقهم.

ثم يلى هذا الحديث المؤثر مشاهد للاضطراب العام والخوف اللذين اجتاحا فرنسا. حيث تعرض مشاهد لثورة الفلاحين في القرى ثم مشاهد الانتقام من النبلاء ورجال الدين ثم مشاهد المجاعة الكبرى.

ثم يتم تذكير المشاهدين بالجلسة الليلية التى لا تنسى لمجلس الأمة الذى أعيد تشكيله وكانت في الرابع من أغسطس والتى تنازلت فيها الطبقات المتميزة –النبلاء ورجال الدين– عن كل امتيازاتهم. حيث يتنازلون عن حقهم في امتلاك عبيد يخدمون بالأرض، وعن الألقاب وعن حقوق العبيد الخاصة وضريبة العشر للكنيسة وأعراف بين الطبقات والاعتراف بالمساواة بين الجميع فيما يخص الضرائب وأمام القضاء وتحقيق فرص متكافئة للجميع للحصول على مناصب الحكومة دون اعتبارات الثروة والطبقة.

وعلى إحدى خشبات المسرح يظهر رجلان يخلعان عن امرأة ملابسها الفنية المزينة ويطوحون بها فى حركات مبالغ فيها وفى خلال ذلك تتجمع مجموعة كبيرة

من الممثلين في دور جماعة من النبلاء على خشبة أخرى وعلى خشبة مجاورة تظهر نساء في أرواب جميلة ويبدأن حركات راقصة بطيئة علي موسيقى راقية جداً ومهيبة تنطلق من السماعات فوق الرؤوس. وهؤلاء يمثلن طبقة رجال الدين الأعلى من النبلاء. وتستخدم جميع الممثلات حركات ضخمة ومبالغ فيها وأوضاع تمثالانية وهن يخلعن الأوسمة والصدارات والتنورات والأرواب والعباءات والحلى الأخرى ثم يطوحن بها فى الهواء للجمهور المنتظر. وبعد خلع هذه الملابس ترتدى النساء أرواباً طويلة بسيطة وأغطية سوداء فوق رؤوسهن. وبينما يقف النبلاء والأساقفة وقد خلعوا عنهم أروابهم وارتدوا الأرواب البيضاء يظهر ممثل فى زى أحد نواب مجلس الأمة ويقرأ قانون لا شابليير (وهو القانون الذى أنهى كل امتيازات النبلاء ورجال الدين) وبينما يقرأ النائب القانون يتنبه النبلاء ورجال الدين للعواقب التى تنتظرهم ويبدو على وجوهم نظرة رعب هائلة ثم يطلقون صرخات نافذة ويندفعون نحو ملابسهم الملقاة فينتزعون مايستطيعون انتزاعه من أيدى المشاهدين ويهربون.

وبعد أن ينهى النائب قراءة القانون يهبط من خشبة المسرح ويمشى بين المشاهدين ويعلن بطريقة كوميدية أنهن سيشاهدون جلسة برلمانية حقيقية. ثم يظهر ممثلون فى أدوار النواب ويخترقون المشاهدين ويوزعون أنفسهم على ساحة العرض. وحين يتحدث أحدهم لا تستمع البقية وحين يتحدث الذى يليه لا يشير إلى ماقاله زميله وهم يناقشون في هذا النقاش العشوائى المفكك ما إذا كان إعلان حقوق الإنسان يجب أن يأتى في مقدمة الدستور. وحديث هؤلاء النواب –وهو حديث مفخم مجرد ويشبه الخطابة– مأخوذ جميعه من السجلات التاريخية وهؤلاء الممثلون يظهرون عيوب وأنانية وخيانة هؤلاء النواب الذين يهتمون أكثر ما يهتمون بحماية ممتلكاتهم. وفي النهاية يقرأ أحد النواب فقرات الإعلان للمشاهدين. وأول أربعة بنود خاصة بحقوق

الإنسان فى بحثه عن السعادة والحرية والعدل وضمانات حقوق الملكية، غير أن البند الخامس يقول ولكن كل الرجال لم تهبهم الطبيعة نفس القدرة علي استخدام حقوقهم. وهذا يؤدى إلى عدم المساواة بين الناس. وهكذا فإن عدم المساواة هى الطبيعة نفسها وتنتهى الجلسة ويحيى النواب بعضهم البعض. ويبقى واحد منهم وهو أسقف بمفرده ثم يخلع زيه ليصبح راوياً ثم تتقدم فتاة نحوه ويقدمها للجمهور على أنها الإرادة العامة فى براثن السلطة التشريعية والسلطة التنفيذية فيما يخص الڤيتو الملكى. ويصيح: إلى المشنقة مع الڤيتو الملكى.

ثم نجد اضطرابات فى الطرف الآخر من الصالة ويلتفت المشاهدون ليجدوا امرأة ترتدى زى ومكياچ المربية السوداء التقليدية وقد صعدت على خشبة المسرح بتثاقل وتشرح أبعاد تطبيق إعلان حقوق الإنسان على صاحب مزرعة فى مقاطعة سانتا دومنجو والذى يجلس على كرسى خلف مظلة يحملها ممثل يلعب دور عبد بوجه أسود. ومن حين لآخر تبدو البهجة على العبيد حتى يقاطع أحد الملاك المرأة السوداء حيث يشير إلى أن الإعلان قد أقر الملكية كحق مشروع مقدس: كانوا يتحدثون عن الرجال، أيها الحمقى وليس الزنوج وهكذا يكسب صاحب الأملاك المناقشة وينحنى العبيد أمام أسيادهم. ثم نرى بعد ذلك مشاهد يناقش فيها مجلس الأمة قواعد التشريفات وليس المجاعة الواسعة التي يعانيها الشعب فقد دفعوا للخبازين حتى يمسكوا العيش عن الشعب أما الملك والملكة فإنهما يأكلان بينهم بينما يعلو صوتهم بالڤيتو علي كل ما يمرره المجلس. وفي المشهد الأخير يقع العلم الثلاثي اللون وتطأه الأقدام في مأدبة للحرس الملكى.

ثم تعلن أضواء باهرة وموسيقى الانتصار وصول نساء الفرقة وتشبك النساء أيديهن ليشكلن سلسلة ثم يرقصن في خط مائل عبر ساحة العرض وينفصل المشاهدون

ليصنعوا ممراً لهن. وجميعهن يحملن فروع شجر ويرتدين بلوزات وتنورات بيضاء وقبعات منتفخة مزينة بشريط بالألوان الثلاثة ثم تتفكك السلسلة وتبدأ النساء في الرجوع مع الرقص والتلويح بفروع الشجر. لقد ذهبن إلى فارساى ليحضرن الملك والملكة لباريس حيث يتم احتجازهما فى قصر تويلرى (٥ أكتوبر ١٧٨٩) ولم تكن فرنسا قد فكرت بعد في الشكل الجمهورى للحكومة.

بعد ذلك تظهر دميتان ضخمتان فى الظلام خلف ساحة العرض حيث تكونا أعلى من رؤوس المشاهدين الواقفين وكل دمية يحملها ثلاثة رجال فى قمصان بيضاء. وتبدو الدميتان وكأنهما طائران فى الهواء بينما تقتربان من الراقصات..وتصرخ امرأة عبر ميكروفون تحمله فى يدها بأن حاشية الملك قادمة وترقص النساء الأخريات بسعادة أكبر أمام الدميتين القادمتين وتصيح: يحيا الملك، تحيا الأمة، يحيا الشعب وتصبح الموسيقى صاخبة وتزداد الإثارة وخاصة بالنسبة للجمهور القريب من الموكب وتتبع الكشافات الدميتين وهما تخترقان الجمهور وحين تصل النساء أبعد خشبة المسرح يتوقف الموكب عن الحركة.

ويظهر ثلاثة ممثلين فى أدوار نواب المجلس فى ملابس سوداء وقورة ووشاحات المجلس ويحيون النساء من خشبة المسرح ويصيح أحدهم فى ميكرفون فى يده: هدوء. الأحرار لا بد أن يكونوا عقلاء! إذا لم تتوقفوا عن هذه الأعمال المتهورة غير المشروعة فإنكم ستجدون أنفسكم قد دخلتم قبوركم بأنفسكم. وتعلو همهمات الشعب لتقاطع البرجوازى الذى يزداد نفوذه. وتتوقف النساء وتتوقف الموسيقى ويخفت الضوء فوق الجمهور وتبقى الإضاءة على خشبة المسرح والنساء فقط ويأخذ نائب آخر الميكروفون: سوف يجعل الخوف كل المواطنين الشرفاء يهربون وتصبح بلدكم بلداً

مهجوراً ويصرخ النائب الأول: لقد انتهت الثورة. ويستخدم النائب الثالث ميكروفوناً آخر ليقرأ بنود القانون العسكرى الذى أقره المجلس فى ٢١ أكتوبر والذى يتعهد بوقف التجمعات الشعبية. وتتراجع النساء الحائرات ببطء وهن ينظرن للنواب ومع اختفاء الدميات يغادرن واحدة تلو الأخرى حيث يلقين بفروعهن فى يأس. وبينما تتفرق النساء يفرد النواب قطعة قماش سوداء كبيرة منقوش عليها بحروف كبيرة كلمة النظام. ويبرز مارا «أحد قادة الثورة الفرنسية» من بين الشعب بروبه الأبيض وعصابة رأسه ويشير بأصبع الاتهام للنواب الجبناء المختفين خلف ملابسهم السوداء ويصيح في الميكروفون إن الفرنسيين يدينون بكل ما حققوه لثورة العامة ويصيح في المواطنين: هذا القانون يعمل فقط على تحطيمكم. أفيقوا أيها المواطنون أفيقوا! ويخفت الكشاف المسلط عليه ويختفى.

بعد ذلك يعلن النائب الثالث عن مزاد بيع أراضى وبضائع الأبرشية البندكتية سانت جايل ثم تضاء فى الحال خشبة مسرح على الشمال ويعبر مجموعة من الممثلين زحام المشاهدين فى أزياء البرجوازيين فى القرن التاسع عشر (وهؤلاء يمثلون الحالة النهائية لأغنياء فرنسا الجدد بعد ذلك بمائة عام) فهم يرتدون كمية ضخمة من الملابس غير المتناسقة والتى تدل على ذوق سقيم. ويحيى بعضهن البعض عند صعودهم للمسرح مع صوت الموسيقى العسكرية وحين يبدأ البيع نجدهم يتحررون من قيودهم حيث ينتهى البيع بتبادل الشتائم والكلمات. ويعود مارا للظهور ويوقفهم ثم يتحدث إليهم هم والمشاهدين جميعاً من خلال الميكروفون:

أيهـا المواطنون! مـاذا نكون قـد جنينا لو أننا حطمنا ارستقراطية النبلاء لتحل محلها ارستقراطية الثروة؟ انظروا كيف أن الكثيرين منا بطمعهم وجشعهم قد وضعوا فواصل بين المواطنين، والآن تريد المحكمة والوزراء حجة لذبح المواطنين الطيبين والحـجـة هـي: لقـد هرب الملك.

يظهـر من بين مـجـمـوعـة الشـخـصـيـات الموجـودة على خـشـبـة المسـرح أحـد البرجوازيين هو باراناف ويتحدث هذا الممثل بجمل باراناف الحقيقية فيقول إن أى تغيير سيكون الآن مدمراً لا بد أن تتوقف الثورة فى الحال: لقد انتهت الثورة.

وفى المشهد التالى تلخص الفرقة فكرتها عن النتائج المباشرة للثورة الفرنسية: زيادة سلطة وثروة الطبقة المتوسطة من خلال القانون العسكرى والحرس الوطنى نوعاً ما عن العمال والفلاحين. نسمع ثلاث طرقات قوية بكتلة خشبية علي خشبة المسرح المواجـهـة للبرجـوازيين. ثم يعلن أحد الممـثلين بداية عرض مـسرحـى. وكالأطفـال يتراجع البرجوازيون إلى حافة خشبة المسرح ليشاهدوا العرض حيث يمثل ممثلون فى زى عرائس إحدى القصص الخيالية، حيث يخرج الشعب الفرنسى فى صندوق يفتحه لهم البـرجـوازيون فـيـقـتلون البنلاء ورجـال الدين ثم يعودون للصندوق فى وداعـة. ويبـتـهج البـرجـوازيـون الموجـودون علـى خـشـبـة المسـرح ويضـحـكون ويصـفـقون لهـذا العرض ولكن الشعب يخرج مرة أخرى من الصندوق ويطرح أرضاً الشخصية التي ترمـز للبرجـوازية والتي تصـرخ في رعب النجـدة! أيهـا الحرس الوطني والذي يمثله مـهـرج آخـر. ويصل الحـرس الوطـني ويعلن القـانون العـسكري. ويقـول آمـراً جنوده اضـرب. وفي البداية يشعر المشاهدون بالخوف من دورة الأحداث فى القصـة ولكنهم

يتنهدون بالارتياح حيث يظهر الحارس ويغادر المسرح وقد رضي عما حققه. وحين يكون المشاهدون في محاولة لفهم الأحداث، يعود مارا للظهور حيث يسلط عليه بعض الضوء ويتحدث بحزن عن عبق الثورة الذي اختفي من روح المواطنين: إننى أتحدث اليكم بكل صدق ومن أعماق قلبى. إن الأمل الوحيد هو الحرب الأهلية وأتمنى أن تنفجر فى أسرع وقت.

وعلى خشبة مسرح أخرى يظهر ممثل ويقرأ من ورقة بضع كلمات كتبها فرانسوا نويل بابوف والذى يوقع باسم جراشوس بابوف (وهو ثورى طموح أسس جريدة حرية الصحافة وجمعية تريبون دي بوبل، كما نظم جماعات تتحقق فيها المساواة وكان من المؤيدين المتحمسين للمساواة الاقتصادية والملكية العامة. وقد سجن عدة مرات ثم أعدم في ١٧٩٧). وفى هذا الحديث يطالب بابوف بتغيير كامل للقوانين والمؤسسات والهياكل الاجتماعية لنري نهاية المجتمع كما هي! لنرى سعادة العامة! لنري أخيراً وبعد ألف عام تغيير هذه النظم وتلك القوانين الغبية

وبعد هذا الحديث مباشرة تملأ موسيقى النصر المرتفعة الأجواء وتضيئ كل الأضواء ويأتى كل أعضاء فرقة الشمس يجرون من كل اتجاه ويقفزون على خشبات المسرح وينحنون للمشاهدين. ثم يختفون بسرعة ويعودون للظهور متماسكى الأيادى حيث يشكلون سلسلة كبيرة ويرقصون عبر المنصات الخشبية أما المشاهدون فكانوا يصفقون ويهللون في حماس شديد ولم يتوقف الممثلون ولو للحظة عن تحية المشاهدين والانحناء وإرسال القبلات والابتسامات والرقص. وفي النهاية بدأ الممثلون والمشاهدون معاً يصفقون حتي أصبح هناك إيقاع مرتفع شديد غطي علي صوت الموسيقي. واستمر هذا الابتهاج والاحتفال لبضع دقائق وفي النهاية هدأ الصخب

واختفى أعضاء الفرقة خلف الستار وتفرق المشاهدون. وفي خلال عشرين دقيقة تم إزالة التجهيزات المسرحية وعاد المكان لهدوئه.

نشرت لأول مرة فى مجلة المسرح "The Drama Review"

عدد ١٥ خريف ١٩٧١

١ ـ ٢

البحث عن لغة

من حوار مع أريان منوشكين أجراه إميلي كوبفرمان

في حوار تم تسجيله في سبتمبر ١٩٧٠ أى قبل افتتاح ١٧٨٩ بشهرين شرح منوشكين أصول المشروع والمنهج الجدلى النقدى للفرقة في تناول التاريخ والأهداف والعمليات التفاعلية للخلق الجمعي.

كوبفرمان : بعد أن أخرجت حلم ليلة صيف في ١٩٦٧ فكرت في تقديم عمل فى كوميون باريس وكنت تنوي أن يكون هذا العمل اقتباساً عن عمل خالي المتمرد ولكنك تركت هذا المشروع وأغفلت كذلك فكرة تقديم عمل برخت بال *Baal*. والآن أنت تعمل في ١٧٨٩ . فما الذي جعلك تغير خططك!

منوشكين : هناك عدة أسباب. فبالنسبة لمشروع كوميون باريس فقد كان هناك شلل فى الفكرة. فلم نكن نملك ومـا زلنا لا نملك الإمكانات المادية المطلوبة لتحقيق شيء مـا على هذا المستوي. والأهم من ذلك أنه كانت هناك صعوبات أيديولوچيه. وبالرغم من أنه كان مغرياً أن نحيي الذكري المئوية لكوميون باريس (مارس،مايو ١٨٧١) فإننا أدركنا أن التربية السياسية بالنسبة للممثلين ولي ولنا جميعاً غير كافية. وهذا ما أدي إلى اختيارنا الحالي. فقد خشينا أن نقدم وصفاً للأحداث التاريخية مطابقاً للواقع ولا شيء آخر. لقد بدا لي أنه من المستحيل أن

نقدم ثلاثين ممثلاً للعمل فى الكوميون دون اكتساب بعض الأفكار المبدئية عن التاريخ. علينا أن نتدرب علي السياسة أولاً، وقد عرفنا هذا ولكننا لم نستطع أن ننجز شيئاً آخر لنقص الموارد المالية وأسباب أخري كانت تؤدي فى الغالب لتوقف الفكرة وجعلتني لم أعد راغباً في تقديم بال.

ك : ألم يكن من المفيد مناقشة تلك المشكلات السياسية في الأعمال التي كنت ستقدمها؟

م : هذا مايحدث فعلاً فى الثورة الفرنسية فالتوافق مع كوميون باريس معقد للغاية. لأن الثورة الفرنسية حدث أوليّ، مرحلة أولية للتحليل السياسي. لذلك فإن وجودنا بالكوميون يجعلنا نشعر بخطر الانتهاء إلي عرض غير أمين حيث كنا سنضيف لآرائنا تحليلاً وهو ظاهر مهمة لا نملك مكوناتها الأساسية.

فمن خلال العمل علي الثورة الفرنسية كانت الفرقة تتعلم وتدرب نفسها وتطور فكرها الذي سيتحول إلي عرض، وكنا قد قسمنا الثورة الفرنسية إلي قسمين: ثورة ١٧٨٩ و ١٧٩٣ وإذا قلنا أن هناك فى الواقع ثلاث ثورات (في ١٧٨٩ و١٧٩٢ و ١٧٩٣) فإننا ندرك أننا فى حاجة إلى تغير جذرى فى الأسلوب بين الثورة الأولى والثالثة. إذ يكون من الغباء والسذاجة معاً أن نتحدث عن الكوميون دون أن نتحدث عن تيرميدور أولاً وإلا يصبح الأمر مجرد إحياء ذكري. ففى عامين أو ثلاثة نتحدث عن كوميون باريس حيث تأتى الثورة

الفرنسية كبداية لظهور الرأسمالية (ربما من السذاجة أن نضع الفكرة على هذا النحو) ثم تظهر حركة العمال فى علاقتها بالرأسمالية حتى نصل لكوميون باريس.

ك : هل كان لديك صورة عامة مسبقة عن العرض؟

م : إن أحد الأسباب وراء عدم تنفيذ مشروع الكوميون هو بالتحديد عدم قدرتنا على إيجاد شكل له. واليوم لدينا ليس فقط عرض واحد أو اثنين بل ربما عشرة عروض فكرتها التاريخ ولا نستطيع أن نحدد الآن ما الذى سيؤدى إليه هذا. ففكرتنا الأولى عن العرض أنه يبدأ فى ١٧٨٩ حتى تيرميدور. وكان علينا أن نقسمه إلى عرضين: عرض للثورة الأولى وعرض للثانية.

في خلال عملنا على المهرجون كنا نبحث عن شكل واضح وقوى وبمجرد أن حققنا هذا أردنا أن نجد محتوى مناسباً للممثلين والمشاهدين معاً ومن خلال هذا المحتوى نبحث عن شكل. فى البداية فكرنا فى عرض يقوم على الحكايات الشعبية ولكن ذلك ثبت فشله. واليوم يتم استقبال هذه القصص كمنتجات ثقافية وفى الغالب كمنتجات جمالية. وعلى كل حال، لم تعد هذه القصص تعنى الكثير اليوم فقد تم إحلال معناها.

وحين انطلقنا من هذه النقطة أدركنا أن التراث الوحيد الذى يعرفه كل شعب فرنسا هو تاريخ فرنسا لقد أردنا أن نخلق عملاً يدور حول موضوع يعرفه الجميع. والشكل العام لعرضنا نبع من هذه الرغبة، ثم

كان علينا بعد ذلك أن نختار بين اثنين. إذ كان أمامنا تقديم عرض عن الثورة الفرنسية من خلال أبطالها الرئيسيين حيث يصبح التاريخ سلسلة من الصراعات النفسية بين العظماء. أو نبدأ بشيء أكثر تشويقاً وقصة عامل من أسرة متواضعة فى وجه الأحداث. وحين دققنا النظر فى هذا الاختيار وجدناه مضللاً مثل الاختيار الأول إذ سيقودنا إلى خيال واسع. ثم وقع الاختيار على الحل الثالث. سوف نعرض الثورة من مستوى العامة ولكن مع وجود مسافة نقدية. سوف نعرض الثورة من خلال الدجالين ولاعبى الأكروبات والممثلين المتجولين والمهيجين للجماهير فى الشوارع، من خلال مايشعرون به ومن خلال مايعرفون ومن خلال ما وصلهم من الأحداث التاريخية، وما وصلهم عن الشخصيات العظيمة. لن نعرض أبداً لويس السادس عشر ولكن المشاهد سوف يرى لويس السادس عشر كما يراه الممثل المتجول ثم كما يراه شخص آخر بعد ذلك بشهور وبأسلوب مختلف.

ك : ألا تخاطر هكذا بانصهار الشخصيات، بمعنى أن الشخصيات على هذا النحو لم تعد أفراداً ولكنها أصبحت نوعاً ما شخصية جمعية وهى التاريخ والذى يصبح من الآن فصاعداً أسطورياً؟

م : هناك نظرة جمعية وليست شخصية جمعية وهو أمر طبيعى في عمل جمعى، ومن الصعب أن نتجنب مخاطر مثل هذه الأعمال. وبالنسبة لعملنا، إنه عرض ناتج عن عمل الممثلين. الشكل على سبيل المثال يتم تعديله من خلال عمل الممثلين.

ك : ألا يعـود بنا هذا لما حـدث فـى المهـرجـون حـيث تم إبدال الموضـوع الحقيقى للعمل؟ لم يكن موضوع المهرجون هم المهرجون بقدر ماكان الممثلون أنفسهم وإبداعاتهم.

م : في بداية عملنا فى المهرجون لم يكن لدينا شيء لا شيء سوى إبداع الممثلين. هناك كانت نقطة البداية. نقطة البداية هى تأويل الممثلين للأحـداث الكبـرى، هى مـحـاولتـهم لتـحليل هذه الأحداث فـى منظور أناس عاشوا هذه الأحداث وخبروا نتائجها.

ك : إذن، العقبة التى وجدت من قبل فى كوميون باريس مازالت قائمة هنا. مـا الذى سيـعتـمـد عليـه الممثلون فى تأويلاتهم؟ ممارستـهم الاجتماعية؟ المعرفة المكتسبة من خلال القراءة؟ البحث الذى كرسوا أنفسهم له؟ ﴿....﴾.

م : لقد بدأنا بما نعرفـه عن الثورة الفـرنسيـة، بما تعلمناه من المدارس وغيرها. بدأنا بتلك القصة الكبيرة الطموحة بشخصياتها المتعطشة للقتل وبكل صورها الشائعة: الفقر والتمرد والأبطال الذين تحوطهم العناية الإلهية...

ك : آلة التاريخ آلة بلا محرك...

م : وغموض كبير حول دور ووظيفة الشخصيات الرئيسية. ووضعنا أنفسنا فى وضع تحطيم هذا الغموض؛ لم نكن نحـاول كتـابة عـمل درامى، مسرحية. وتخيلت جماعة من الممثلين الثورة كنصر شعبى، انطلاقاً

مما يعرفونه عن الثورة. لم تكن هذه الجماعة تدرك ما قامت به البرجوازية من نهب وسرقة ومصادرة للحرية. وهذه الأشياء وضحت من خلال القراءة. إن وجهة نظر العرض نبعت بكل تأكيد من نقد مشترك، فهناك مشاهد تم عرضها مرتين وثلاث بصورة مختلفة. مرة بما يتوافق مع كتاب مدرسى للمرحلة الأساسية وبعدها نقدم وجهة النظر المقابلة من منظور مختلف.

ك : أى أنه من خلال تعارض الطرق المختلفة للتمثيل جاءت وجهة نظر العرض.

م : إن طرق العرض تعارض أو تكمل بعضها. إننا لا نستغل فى الغالب تنوع وجهات النظر «فى العرض النهائى» فالعرض ناتج من وجهة نظر مماثلة لمجموعة من الناس ولكن بتأويلات مختلفة. فهناك ممثل يتحدث عن حدث ثم يقوم آخرون بعد ذلك مباشرة بإعادة تقديم هذا الحدث كرد على ماسبق أن شاهدوه. فى أى نقطة إذن تأتى قضية العرض: الارتجال النهائى يتم الاحتفاظ به للعرض. بمعنى أن الارتجال كاملاً لا يشكل جزءاً من العرض ولكنه يستمر حتى يأخذ شكله النهائى.

ك : أى أننا نستطيع تلخيص ذلك إذا قلنا أن ١٧٨٩ : انتهت الثورة هى عبارة عن مناقشة جمعية للثورة الفرنسية من خلال ممثلى العرض.

م : مع اختلاف بسيط: أن المناقشة ليست كل العرض.

ك : هل تسمى ذلك خلق جماعى؟ هذا الاتجاه ظهر بالفعل فى المهرجون.

م : لا أريد أن أستخدم هذا المصطلح لعرض المهرجون والذى يبدو لى جوهر الخلق الفردى لأى شخص. لا يوجد خلق جماعى وربما يكون هذا نقطة ضعف العمل الرئيسية.

ك : خلق شخصى...ولكن فى تتابع؟

م : نحن جميعاً نواجه مشكلاتنا الفردية بالإبداع. إن شيئاً مختلفاً كان يجرى هنا على مدى شهرين -إننى أتحدث عن العمل وليس النتائج. لقد خاطرنا بتبديد جهدنا وبالقيام بأخطاء. لقد كنا نتلمس الطريق وكنا نخاطر بالتلعثم والفشل ليس فقط فيما نقول ولكن أيضاً في تفكيرنا وفى تأثيرنا السياسى. ولكنى أعتقد أن منهجنا الحالى وهو منهج جماعة هو المنهج الأفضل وعلى كل حال إنه المنهج الذى أعجبنى. يبدو لى أنه المنهج الصحيح وأنه الطريقة الوحيدة للتقدم اليوم.

إننى ساخط على تلك الأعمال يسارية الفكر التى كانت متماشية تماماً مع النظام. إنها أعمال تبريئية. أما بالنسبة لنا، فإننا نفضل أن يخوننا العمل لبعض الوقت ولكن يظل محتفظاً. بنغمته الجماعية. نفضل أن يكون العمل الذى تخلقه الجماعة هو ماتريده الجماعة وليس مايريده النظام.

ك : بعد هذا العمل..هل سترفض الأعمال المكتوبة؟

م : اننا لا نحكم مسبقاً على الأعمال المكتوبة بأنها لا تصلح لوقتنا هذا. فليس هناك شك بأننى سوف أعود مرة أخرى لإخراج الأعمال

المكتوبة. ولكن فى الوقت الحاضر، هناك رفض فطرى وليس حكم. فالمسرحيات المكتوبة لا تناسب مانبحث عنه – وهو مازال لم يتضح تماماً.

ك : إنهم يرفضون التفكيك وإعادة الصياغة فى عمل جماعى على منوال ماحدث فى ١٧٨٩ ....

م : إننى أرفض أن أقوم بعملية التفكيك هذه. حين أقوم بعمل مسرحية فاننى لا أكون راغباً فى تفكيكها. ولهذا أقول أن منهجنا لا يتضمن حكماً. حين أردت إخراج حلم ليلة صيف لم يكن ذلك تفكيكا بالمرة. بل على العكس كان المقصود القراءة المتعمقة للغاية.

ك : هذا المثال غير موفق لأن المسرحيات القديمة تتيح مساحة أكبر من الحرية...

م : نعم ولا. هناك طريقة لقراءة المسرحية وطريقة للىّ المعنى. وأنا لا أريد أن ألوى النص.

ك : ماذا يتبقى للمخرج فى مثل هذا العمل الجمعى؟

م : أشياء كثيرة. وهى على كل حال كافية بالنسبة لى. لقد اقترحت شكل هذا العمل، دون أن أفرضه. لأننى نادراً ما أرى ممثلين يستطيعون وحدهم السير فى الطريق الصحيح. فأنا مسئول عن جزء من العرض تماماً مثل الممثلين ولا أعتقد أن هناك من يحمل عرضاً فى داخله.

وفى الوقت الحالى نجد أن مايوجهنا هو مالا نريد نوعاً ما عما نريد. إن ما نريده مازال غير واضح. فالإخراج فى الغالب شيئاً كهذا تسعه وعشرين مرة من ثلاثين مرة لا أقول للممثل: افعل هذا بل أقول لا تفعل هذا. وأنا كمخرج أرفض بعض الأشياء. أعتقد أن كثيراً من المخرجين يكتبون مايريدون قبل أن يبدأوا فى الإخراج. وفى حالتى تكون الكتابة بعد الإخراج. لقد سجلنا نص المهرجون ووزعنا الارتجالات الجيدة على الممثلين لمراجعتها. إنهم دائماً يراجعون ما يقومون به بهدف تعديله –ليس بمعنى تجميله أو إنهائه ولكن بمعنى إزالة الفطريات وتركيز المعنى وغالباً يكون ذلك بعد الحدث.

إننى حين اقترح فكرة للارتجال أريد أيضاً أن يكون لها نص. إننى أقول: سيكون جيداً لو حاولت أن تفعل هذا أو ذاك. ولكن الممثلين يخرجون شيئاً مختلفاً عما اقترحت. وفى معظم الحالات تكون لهم اللمسة الأخيرة ودورى هو البحث عن تركيبة تتوافق فيها الارتجالات. وبعض هذه الارتجالات لا يحتاج لتعديل وبعضها يكون فى حاجة لتعديل ودور المخرج هو مساعدة هذه الارتجالات على التطور.

ك: مع عدم وجود نص مسبق أو سيناريو، كيف تقرر أن العمل قد انتهى؟
﴿...﴾ حين تتحرك فى مساحة غير محددة كما تفعل هنا مالذى يوجهك؟ يمكننى أن أسأل: لماذا ثلاث ساعات للعرض وليس خمسة أو ستة بما أنك رفضت المدة التى يتضمنها النص المكتوب؟

م : إنها ثلاث ساعات لأن هذا ماتفرضه علينا الظروف الحالية. صحيح أننا واجهنا مشكلة الظروف هذه إذ قسمنا العمل إلى عرضين ولكننا وجدنا صعوبات أخرى منها أننا مضطرون للعرض يومياً. ونحن نفضل الاستمرار نعرض ليوم أو يومين ثم نتوقف لشهر ونسترجع العمل ونفكر فيه ونعمل مرة أخرى ثم نعرض ونتعلم. وفى خلال العرض كما أفهمه لا أشعر بأى قيود. علاوة على أن هدفنا لا يكون تجاوز فكرة العرض...إننى لا أحاول أن أعرض واقع الثورة، أن أعرض الثورة الحقيقة.

ك : إن شكل المسرحية ليس حراً كما تظن. على سبيل المثال إذا كتب شخص ما شيئاً يريده أن يقرأ فعليه أن ينشره والناشر يفرض معايير على ما ينشره ﴿...﴾ وهكذا يصبح الشيء المكتوب الذى ليست له هوية كتاباً. وسوف تقرأه الفئة التى تشترى الكتب وتقرأها. والأكثر من ذلك أن نظام الإنتاج يفرض شكلاً إلى درجة تجعل الشخص الذى يكتب لمجرد إخراج المادة العلمية الموجودة فى عقله يتوقف عن ذلك ويفكر فى شكل المادة المطبوعة ﴿...﴾.

م : من هذا المنظور لا نستطيع أن نتجنب الضغط. وإحدى الصعوبات التى واجهناها فى هذا العرض هى صورة المشاهد وأنا أرى أنها بسيطة للغاية، لا شيء فيها يدهش. ولكننا حين نخبر من يريدون تطوير العرض بسماته فإنهم يتخوفون. فأحداث المسرحية تجرى فى أرض خالية تحيطها خمس خشبات مسرحية. اثنتين فى جانب وثلاث

فى الجـانب الآخـر وكلهـا مـترابطة والمشـاهدون يجب أن يكونوا فى الوسط أو فى أحد الجوانب الخارجية. لا نستطيع أن نستخدم مسرحاً تقليدياً وقد فهمنا هذا وبحثنا عن صالة جيمانيزيوم نقدم فيها عرضنا. وكانت هذه الحقيقة البسيطة عائقا وقف أمام عرضنا فى فرنسا. وهذه المشكلة ليست عـويصـة لدرجـة يسـتحيل مـعـها الوصول لحل على المستوى المادى. فأبعاد المسرح لم يتم تصميمها بصورة مجردة فقد وضعنا الأبعاد وفقاً لأصغر صـالة متاحة ومناسبة: ملعب كرة سلة ٢٦×١٤م. فى هذه الحالة نجد استجابة المهتمين بالمسرح والمتحمسين للأشكال الجديدة سلبية. والآن لا توجد مدينة فرنسية ليس بها ملعب سلة كـمـا أن مـصـروفـات العـرض ليست باهظة ولدينا كل مـعـداتنا الكهربائية. ولكن ذلك لم يغير الوضع.

وبالنسبة للمـشـاهدين الموجـودين فى وسط سـاحـة العـرض يمكنهم الجلوس أو الوقوف. وإذا أضفت ما فى أورلاندو فيريوزو يقبل الجميع ويقولون آه، نعم، أورلاندو فيريوزو ولكن رونكونى كان عليه أن يخرج عمله فى مكان ما، بعد ذلك تبعه الجميع. ولكن نفس الشخصيات التى تقبل عـمل رونكونى ترفض هذا الشيء البسـيط فى عـملى. هذا هو وضع المسرحـيين. إننى لا أتحـدث هنـا عن مـوظفى المدينة أو شيء كـهـذا. إننى أتحدث عن فنانين. لقد قـبلوا أن يكونوا مـسـاجين فى فضائهم المسرحى، فعلى الأقل سيحصلون على شيء فى المقابل. أما أنا فـقـد قـبلت السـجن ولكنى تركت مميـزاته وعلىّ أن أتعـامل مع مساوئه. إنهم يرون إن مثل هذا العمل لا يجب أبداً أن يتصدوا له. لم

يكن علينا أن نقدم أياً من الأعمال التى قدمناها من قبل ومن الواضح أن هذا العمل فرصته أقل من الأعمال الأخرى لأنه الأخير.

ك : إن شروط الإنتاج المسرحى تميل إلى إعادة توليد نفسها. فالأعمال التى خرجت وفق هذه الشروط خلقت مسرحاً يفرض هذه الشروط والتى يدافع عنها أصحاب المؤسسة المسرحية. لا يمكن لأى شخص أن يقدم أى شيء فى أى مكان. لا بد أن تقدم المسرح فى المسارح وتلعب كرة السلة فى ملاعب كرة السلة.

م : منذ عام وجدنا أنفسنا فى موقف مالى حرج فذهبت لوزير الثقافة أطلب منه دعماً مالياً فقدم لنا ٥٠,٠٠٠ فرانك استعدنا به نشاطنا ولكن أحد المسئولين بالوزارة بدا مستاءاً وقال أنه على علم بتعنتنا. إننى لم أكن متعنتا، لقد طلبت منهم دعماً وحسب. قال المسئول: إننا لا نتدخل سياسياً. تستطيع أن تفعل ماتريد. ولكنك لا بد أن تفهم بأنك أنت وفرقتك تمثلون حالة حرجة ولم أفهم شيئاً مما قاله، ثم فهمت فجأة كل ماقال. أستطيع أن أقدم عرضاً يتعارض معهم تماماً ولن يهتموا. ولكن الطريقة التى تقوم بها الفرقة بدورها والطريقة التى تقدم بها عروضها توضح حقيقة بسيطة هى أننا لا نصنع أنفسنا فى إطار متعارف عليه من قبل وهذا ما يضايقهم ويقلقهم «...».

ك : ولماذا تعزو أهمية كبرى لهذا؟ هل تخاف من وجود مكان ثابت، من أن يكون هناك إدارى للفرقة، من أن تلتزم بعروض يومية وبرنامج منظم؟

م : وجود مكان ثابت للعرض كان سيعنى أنه بدلاً من استئجار إليسيه مونتمارتر «مسرح فى باريس» بألف وخمسمائة فرانك فى الليلة سنقدم عروضاً بتكاليف أقل، وسيعنى أيضاً تطوير أنشطة حول هذا المكان وهو مستحيل فى الوقت الحاضر. لا، ليست هذه هى القضية. إننا قادرون على تقديم برنامج ثابت، ولكننا لا نريد أن نسقط فى أسلوب عرض معتاد يقلل من قيمة عملنا.

ك : أليس هذا الاتجاه يوطوبياً ورومانسياً نوعاً ما؟ أليس هذا حنيناً لصناعة الحرفة فى الماضى...

م : كل العمل المسرحى حرفة ... «...» هل اتجاهنا نحن هو الرومانسى؛ هل نحن الذين نعيش فى يوطوبيا أم هم؟ ربما على المدى القصير. إننا نعانى من صعوبات مادية من المستحيل تحملها. وماذا عن المدى البعيد؟ الممثلون سعيدون بطريقة العمل هذه، وأنا كذلك. حين أذهب وأشاهد بروفة فى مكان آخر، حين أرى كيف يعمل الآخرون فإننى أشعر بالغثيان. ولو أن مسرح الشمس توقف فسوف أبحث عن مهنة أخرى. لأننى لن أدخل عالم المسرح وهو على حاله الآن. حرفيون؟ نعم، بهذا المعنى نحن حرفيون إننا نعزو أهمية كبرى لأعمالنا وجودتها. ولكننا لا نخرج العمل لأنفسنا ولكن لعرضه ونريد أن يسعدنا مانعرضه.

ك : إذن مايميز الفرقة هو عملية خلق تصلون فيها لاتفاق؟

م : ليس بالضبط، فهناك أشياء أخرى. إننى أستطيع أن أصل إلى درجة مساوية من الرضا لو أخرجت فى مكان آخر. الناس يقولون لنا: إنكم

تبحثون عن ملاذ فى مجتمع صغير تحاولون أن تجعلوه مثالياً. ولم لا؟ لو أننا نجحنا فى تطوير مشروع مسرح الشمس والذى سيجد فيه كل أفراده التنمية والذى سنديره جميعاً والذى سيكون كل منا قادراً فيه على التأثير فى تطوره والذى سيكون فيه التدريب الحرفى مستمراً والذى لن يكون فيه حرفيون فى جانب وعمال فى جانب والذى سيتدرب فيه الجميع على كل الأنظمة التى يتضمنها المشروع –لو نجحنا فى هذا هل سيصبح المشروع مشروعاً مشتركاً، تعاونية *Phalan Sherism* أم سيقال أنها فرقة مسرحية مهتزة؟

والآن نحن نشعر بطريقنا. إننا أكثر وعياً بما لا نريد عما نريد. لقد كشفت المحادثة التى جرت فى الوزارة كثيراً. سيكون علينا أن نلتقى من أجل التبادل الشامل لوجهات النظر ولماذا التبادل الشامل لوجهات النظر؟ لأن أعمالنا معروفة ومنتشرة وهى مايعطينا هويتنا أمام الآخرين.

لقد بدأت نشاطاتنا فى ١٩٦٤ مع نفس مجموعة الأشخاص. كنا نريد مسرحاً مختلفاً عما كنا نراه فى ذلك الوقت، مسرحاً نخلقه نحن معاً. وكنا لا ندري شيئاً. هل هذا قصور وعيب؟ وتحرك عمل المجموعة ببطء للأمام، ببطء أكثر من تطور فرد بمفرده. وبعد عامين، شعرت بأنه لا بد أن أختار. وفى ذلك الوقت ومن خلال محاولاتنا رأيت عدم ثقة بين هؤلاء الذين يخطون الآن خطوات أبعد للأمام. كان لدى انطباع بأنهم خائفون من التبلور فى مذهب، كانوا خائفين من أن

يُفـرض رأىٌ على الجـمـيـع ويصـبح الرأى الأوحـد ومن ثم يصـبح تفكيرهم مقيداً.

ك : لقد أتوا ليصنعوا مسرحاً وليس لإحداث هياج سياسى.

م : نعم. وبالتـدريج يلاحظون، جميـعاً نلاحظ، أنه عند العمل والاختيار من بين بدائل نجد أن الحلول نادرة، ونادرة للغاية، حلولاً أقل وأقل.

ك : حلولاً قليلة لأى شيء؟ لإنتاج خلق جمعى؟

م : ليس الخلق بمقدار افتراض وظيفة اجتماعية. إن ما نحاول أن نفعله ومازال جنيناً فى مـرحلة المحـاولة والخطأ هو إيجـاد شيء مـشـترك نستطيع أن نخلق منه علاقة مع المشاهد. ومن الواضح أن هناك سور يقف بين هذه المحـاولة التى نحـاولهـا من خـلال العـمل على الثـورة الفرنسية والمشاهد الذى نريد أن نصل إليه. فمن خلال مائة عرض، من خلال مائه وخمس وعشرين عرضاً لـ المهرجون حاولنا اختراق هذا السور خمس مرات، مرتين، شيء مؤسف – محاولات قليلة للغاية.

ك : كيف ترى هذه العلاقة مع المشاهد؟

م : بالرغم من أننى لا أتفق مع جروتفسكى فى أفكاره إلا أننى أوافق معه فى أن المشاهد لا يجب أن يعدل العرض. فإذا تم تعديله سيكون هناك فرصة ضئيلة للغاية لتحسينه فيما بعد، أو على الأقل بصورة محدودة. وعلى مستوى أعمق يجب أن يكون تدخل المشاهد بمعنى من المعانى سابق للعرض. فالمراجعة بعد الحدث يكون لها تـأثير...على العرض

التالى. وأحياناً يكون للمشاهد تأثير على طريقة القول نوعاً ما عما يقال: أى على ماقيل بالفعل. وفى سياق العمل تكون العلاقة مع المشاهد غير واضحة وفى بعض اللحظات ننساها تماماً.

ك : من الأمور المتناقضة أننا لا نشعر بوجود المشاهد فى رصيدك الفنى والذى يبدو أنه يفتقد الاستمرارية. كما فى الكابتن فراكاس والمهرجون والمطبخ وحلم ليلة صيف - مسرحية شعرية...

م : بالعكس، «الاستمرارية» فى بحثنا عن لغة. إن منهجنا منهجٌ تلميحى. أستمراريتنا فى هجرنا للطرائق التى جربناها من قبل. وإصرارنا هذا بدأ فى المهرجون أكثر أعمالنا صلابة - ولأسباب جيدة بلا شك. ولكننا فجأة لم نعد مضطرين إلى كسر هذا المنهج لنبدأ من جديد. وبفضل اللغة التى ولدناها فى المهرجون نحاول الآن أن نتحدث عن الثورة الفرنسية. والمشاهد قد ساهم فى هذا الاختيار. لقد قضينا وقتاً طويلاً نفكر فيه قبل أن نقرر خلق عمل عن الثورة.

إن من الصعب أن نصف طريقتنا فى العمل. إذ إنها تتخذ أشكالاً مختلفة مع كل عرض. إننا نعرف هذه المرة أين نريد أن تذهب؛ إنه ليس عملاً نكتشفه ونحن نعمل فيه...إنه أكثر من هذا فنحن نكتشف طريقة عمله ونحن نعمل فيه.

ك : لنعود لـ بال لبرخت. لماذا تركت هذا المشروع؟

م : كان ذلك أول مرة يحدث لى مثل هذا الشيء. إذ كانت رغبتى فى عرض عمل برخت متوافقاً مع كارثة. فعديد من أعضاء الفرقة ومن

بينهم أنا، خبر نوعاً من القلق تحت تأثير الجو الانتحارى الهائل الذى ظهر فى بداية مايو ١٩٦٨ . وبعد عبور هذه الأزمة لم أعد أريد أن أتحدث عن مشكلات الخالق فى المجتمع -إن بال شاعر. إن وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً يضيعان فى شيء لا يهم سوى القليل، على الأقل من المنظور الذى رأيت به العرض فى ذلك الوقت. بال مسرحية رائعة. ولا شك أن هناك طريقة لعرضها من خلال الصراع ضد الشخصية. كان ذلك أكثر مما أحتمل. فبال شخصية غامضة. تحتاج إلى عامين أو ثلاثة.

محادثات مع أريان منوشكين فى العمل المسرحى

مسرح الشمس لوزان١٩٧٦ .

١ ـ ٣

التساوى وليس التماثل

حوار مع آريان منوشكين أجراه إرفنج وارول

في أكتوبر ١٩٧١ أجرى إرفنج وارول الناقد المسرحى بجريدة تايمز الحوار التالى مع آريان منوشكين بلندن – أوندهاوس وهو مكان عـرض ١٧٨٩ وقـدم منوشكين هيكلاً أدائيا وتاريخيا للعمل كخلق جمعى وتأريخ تعارضى.

إرفنج وارول : هل ترى أن مـايصل المشـاهد هو منتج للعـلاقـات داخل المجـتـمع الصغير الذى خلق العمل؟

منـوشكـين : نعم، لقـد سئمت المسرحيات اليسـارية التى تخرج فى توافق تام مع النظام التجارى. أعتقد أيضاً أن التمثيل الجيد والإخراج الجيد يجعل العمل يمس قلوب الفرنسيين بعمق. إن التطور السياسى لمجموعة هو عملية نضج بطئ وهذه العملية لا تظهر مباشرة فى طريقة معيشة المجموعة. وما نفعله حتى الآن هو تزوير أداتنا. لقد أردنا تطوير فكرة سيـاسـيـة ولكنك لا تستطيع أن تفعل ذلك دون أداة جـيـدة. إن فـشل المسـرح السيـاسي –لو أنه يوجد مـسـرح سيـاسى– يعـود إلى عـيـوبه الجمالية وهو بهذا لا يؤدى خدمة للسياسية. وهكذا فإن تطورنا يحتاج إلى البحث عن وسائل معدلة للتعبير قبل محاولة التعبير عن أى شيء مهم.

إننا جميعاً جهلاء، كلنا هواة، لم نكن نعرف أى شيء فى البداية ولا حتى مايعرفه المسرح التجارى. وللممثلين جذور مختلفة؛ بعضهم من الطلبة وبعضهم من عائلات فقيرة وبعضهم من البرجوازيين. ومعظمهم مثل من قبل مرة أو مرتين أو لم يمثل من قبل على الإطلاق. ومن الصعب أن تقول فى أى شيء يشتركون جميعاً. ولكننى أعتقد أنهم جميعاً على وعى بأنهم أقوياء كمجموعة وأنهم سيخسرون لو اضطروا للعمل فرادي. إننا لم نرفض أبداً طالباً لوظيفة. نقول تعالى غداً فى السابعة والنصف فهناك هذه الأشياء نريد نقلها وهذا يجعل ثمانية على الأقل من كل عشرة يحجمون. والفرقة تتكون ممن يبقون بها. ولكننا الآن واحد وأربعين ولا نستطيع أن نجد المصروفات المطلوبة لهذا العدد ولهذا أصبح علينا أن نقول لا.

و : كيف يتم صنع القرار الجمعى؟

م : إننا لا نجتمع لنقرر أننا سندق مسماراً هنا أو هناك، فالشخص الذى يقرر هو الشخص الذى يعرف أين يضعه. ولكن لو أن هناك ممثلاً جيداً يجب أن يترك الفرقة -إذا أصبح مثلاً هداماً فى الفرقة أو أراد أن يعمل فى فرقة أخرى- مثل هذا القرار يجب أن يكون جمعياً. إن طريقة عملنا تجعلنا نتقاسم الموهبة بسهولة، أى لا يوجد هرمية فى الموهبة، كلنا متساوون ولكننا غير متماثلين.

و : هل يسمح للارتجالات أن تتعارض؟

م : نعم، نحن نشجع هذا . على سبيل المثال فى البداية يرتجل كل واحد عدة شخصيات ويكون لدينا الكثير من ماريه ولاڤايات ومارى أنطوانيت. وفى البداية نرى شخصية لاڤايات متطابقة تماماً مع البطل الرائع الذى تصفه كتب المدارس. ثم تقوم مجموعة بارتجال لقاء بين لاڤايات وماريه ويريد لاڤايات أن يشتريه ومن خلال هذا المشهد نكتشف الوجه الآخر للڤايات. وهكذا يتم نسخ الارتجالات السابقة وهذا يحدث غالباً.

ولكن سيكون من الخطأ وضد هذه العملية أن تكون عملية صنع قرار جمعى. إنها عملية مقابلة البراهين وحل اللغز، كما أن البروڤات تكون حماسية للغاية بحيث لا يمكن صنع أى قرار. والجميع يعرف الجيد والسيء وبالتالى لا يوجد صراع. خذ مثلاً حرب الملك إلى ڤارينيز. فى أحد الأيام توقفنا تماماً فلم يكن هناك أى ارتجال جيد، لا شيء. ولذلك أقترحت أن ننسى المسرحية ونسلى أنفسنا بعض الوقت. ووضعت سيمفونية ماهلر الأولى وقلت افعلوا ماتريدون. وكانت هناك أربع مجموعات، كانت منهما اثنتين ترتجل كل على حدة الحرب إلى ڤارينيز. إن المشهد الذى يتم عرضه الآن مركب من ارتجال المجموعتين. واعترض البعض على استخدام موسيقى ماهلر وهاندل وبيتهوفن. ولكن لو كانت الموسيقى تؤدى لهذه النتائج فلماذا لا نستخدمها؟

و : لو أن تاريخ الثورة كما يتم تعليمه بالمدارس تشويه برجوازى للحقائق من أين تحصل على القصة الحقيقية؟

م : لقد ذهبنا لما تييه ودى توكفيل وماريه نفسه ورجعنا لتسجيل جلسات الجمعية الوطنية. لم يكن هناك انفصال فى العمل، وبعيداً عن فتاة من مارتينيك حكت لنا عن الوضع الكولونيالى فإن المجموعة كلها كانت تدرس معاً. ولا يتم تقسيم العمل إلا عند البروفات إذ يتم تقسيم الفرقة إلى خمس مجموعات تنفذ كل واحدة أفكارها وهذه المجموعات لا تظل أبداً نفس المجموعات. لقد وضعنا شرطاً هو أن كل أربعة لا يستطيعون أن يعملوا معاً لأكثر من يوم واحد وأنه على كل شخص أن يكون مستعداً لمغادرة مجموعته.

و : هل مَنْ مشاهدوك هم المشاهدون الذين تريد الوصول إليهم؟

م : إننا مثل معظم الناس فى هذه الشريحة من المسرح نريد الوصول للعمال. ولكن هذه فكرة مجردة. وأنا لا أشعر أنه من غير المفيد تماماً بالنسبة للبرجوازيين أن يروا مسرحيات معينة لأن الأزمة البرجوازية الداخلية بين القديم والجديد مهمة جداً للثورة. وعلى العموم إن ١٧٨٩ نفسها بدأت بأزمة فى الأرستقراطية. لقد سمعنا يحيا الملك مرات قليلة. ولكن لم يصح أحد بعد تحيا البرجوازية وحين قدمنا عملاً لمشاهدين من طبقة العمال كانوا يستحقون الإقدام وكانوا دائمى الانتباه، لم يحاولوا الاستعراض مثل الطلبة وحين كانوا يسألون بعض الاسئلة فإنهم كانوا يبحثون عن الحقيقة هل هذا حقيقى؟ هل هذا خطر! كيف حدث هذا؟

و : وماذا عن الاستغلال المساحى للمشاهد؟

م : إننى لا أحب هذا التعبير استغلال المشاهد. إننا نستغل أنفسنا من أجلهم. إن هدفنا الأول هو أن يصبح المشاهد أكثر حرية -وهو مالا يحدث بالطبع لأنه يكون هناك أناس كثيرون. ولكن فى العروض القليلة الأولى فى ميلان حين كان لدينا فقط ستمائة مشاهد كان من الممكن أن نراهم يتحركون ليروا الأحداث من مكان أقرب. لقد بدأنا فى الأساس بفكرة أرض السوق - ولم نكن نعرف أى شكل ستكون عليه إذ يتغير شكلها مع حجم ووضع المنصات. كل ماكنا نعرفه أن ساحة العرض ستكون أرض سوق أو معرض: شكل بسيط ومعروف كان موجوداً فى ذلك الوقت وقبل وبعد ذلك الوقت.

و : هل هناك أى تشابه من وجهة نظرك بين ١٧٨٩ وعمل رونكونى أورلاندو فيريوزو؟

م : إن هدفى وهدف رونكونى مختلفان تماماً. إن هدفنا هو أن نحكى بأكبر درجة من الوضوح قصة يعرفها كل الفرنسيين. إن قصة أورلاندو لا يعرفها كل الإيطاليين وعلى كل حال إن هدف رونكونى ليس سرد هذه القصة. إن متعة وسحر أورلاندو نجدهما فى التنظيم المساحى وليس فى المحتوى. إنها عملية مختلفة تماماً بعيداً عن التشابهات السطحية فى تجربتنا مع المساحة. ولكننى أقبل المقارنة مع مسرح العرائس والخبز. إن صرخة الناس من أجل قطعة لحم واحدة من أعظم التجارب التى خضتها فى المسرح وأنا واثق أننى تأثرت بها.

و : هل كان العرض سيأخذ شكله الحالى بدون أحداث مايو ١٩٦٨ ؟

م : نعم لأن الفكرة كانت موجودة بالفعل. وبالرغم من أن مايو ١٩٦٨ مهم لنا فإن هذه المسرحية ليست عن ١٩٦٨ ولكن عن شيء أهم. ففى منتصف المسرحية مع سقوط الباستيل هناك لحظة غاية فى الأهمية -لحظة النجاح. بعد ذلك تأتى لحظات القمع ولكن لأننا لم نستطع أن ننتهى بالهزيمة أضفنا جزءاً من خطاب بابو فى النهاية لنرى سعادة العامة! بعد ألف عام لنرى أخيراً تغير هذه الطبقات، هذه القوانين الغبية!

و : فى مذكرات هيرزن يذكر قانون وضعه بابو لحكومة مابعد الثورة والذى يصنع فيه قواعد تخص التوجيه بالقوة للعمل ومجالس التصحيح ومصادرة الأموال والجرائم فى حق العبيد. ألا يقلل هذا من شأنه كبطل للحرية؟

م : هذه بالضبط هى المشكلة التى ستواجهنا فى تكملة ١٧٨٩ فى المرحلة الثانية من الثورة وخاصة فى حالة روبسبير. إنك لا تستطيع أن تتعامل مع روبسبير كما تستطيع أن تتعامل مع ميرابو بنقد جانب واحد فقط أو بأن تقول أن الرجل كان رائعاً حتى هذه النقطة ولكنه أصبح بعد ذلك فاسداً. روبسبيير لم تفسد شخصيته مطلقاً كما أنه كان قلب الثورة. وحين مات توقفت الثورة لمائة عام تقريباً. ولكنه مع ذلك فعل أشياء قليلة لم نكن نود أن يفعلها. كيف يمكن أن نعرض هذا، أن نعرض مذابح تلك الفترة، كشيء مخيف ويمكن شرحه فى

نفس الوقت؟ وبدون أن نفقد البساطة التى نحتاجها لمخاطبة العامل–وهو المشاهد الذى نادراً مانجده؟

إننى خائف قليلاً. لأننا المسرح الوحيد من هذا النوع، إننا فى خطر، من الصعب أن تكون منعزلاً لهذه الدرجة. إننى أتمنى أن تقوم فرق أخرى بشق طريقها إلى الطبقات العاملة. إن أسوأ فتراتنا مثل هذه الفترة حين نجد النجاح دون وجود عمل حقيقى. إن فترات المحن هى الفترات الأفضل لنا.

من حوار مع آريان منوشكين أجراه إرفنج واردل

مسرح الشمس إبريل ١٩٧٢ .

١ ـ ٤

ما الاختلاف ؟ الخلق الجمعى و ١٧٨٩

من حوار مع أعضاء مسرح الشمس أجراه إميلى كوبفرمان

هذا النص نتيجة حوار أجراه إميلي كوبفرمان مع عدد من أعضاء الفرقة فى أكتوبر ١٩٧٠ قبل افتتاح ١٧٨٩ فى ميلان مباشرة. وهم يصفون العمل فى جماعة والهيكل الرسمى لذلك واختلافات الفرقة عن التجارب فى السياقات المسرحية الأخرى، وخاصة فى ضوء التعددية الوظيفية والتعددية الصوتية.

إميلى كوبفرمان : تحدث إلى آريان منوشكين عن مسرح، عن فرقة مختلفة. فأين تكمن هذه الاختلافات؟

لويس سامبير (ممثل) : لقد التحقت بمسرح الشمس فى وقت قصير. وشعرت بالاختلاف من أول لحظة فيما يخص فهمنا للعمل اليومى. ففى المسارح الأخرى كان يتم توظيفى للعمل فى مسرحية ما ويدفعون لى ثمن البروفات والعروض ولكننى أظل زائراً، من خارج الفرقة، موظف. لقد وجدت قبولاً من الفرقة مباشرة. لقد دمجونى مع الفرقة التى كانوا يشكلونها وشعرت أننى عضو بالفرقة. ١٧٨٩ حفزتنى أيضاً على التعليم لقد أنتابنى كثير من المشاعر وفكرت فى أشياء كثيرة. لقد اكتشفت «المؤرخين» ماتيه ولوفبر وغيرهما. العمل مع الآخرين مختلف أيضاً. فأنا هنا أرتجل وأستمع لنقد الآخرين ولكن فى الأماكن الأخرى يظل كل واحد فى عمله بمفرده.

إننى لا أشعر فقط بأننى ممثل هنا ولكننى أجد نفسى متناغماً مع ما أفعله وكذلك زملائى الخمس والثلاثين سواء المشتركين بالعرض أو غير المشتركين. إننى لا أتخيل أن أكمل مستقبلى المهنى فى أى مكان آخر لأنى لم أعد قادراً على أن أتخيل العمل فى المهنة كما يتم فهمها عادة. فهنا يكون المطلوب من الممثل أن يكون مبدعاً فى العمل. فما يخرج فى العرض يأتى من خارج العرض وتربطه ألفة بعمل وحياة الفرقة. إن ارتباطى بالفرقة حديثاً لم يعقد علاقتى بالأعضاء القدامى. على سبيل المثال لا تستطيع أن تفرق بين الأعضاء التعاونيين وبقية أعضاء الفرقة.

جاى - كلود فرانسوا (المدير الفنى): الاختلاف يكمن فى عدم وجود تخصص حقيقى هنا ﴿...﴾ وبالنسبة لنا، على مستوى الفنيين، كلنا، أو كلنا تقريباً عملنا فى ورشة النجارة. وبالنسبة للإضاءة والصوت فإنهما يتطلبان معرفة أكبر ولكنهما لا تمثلان صعوبات أكبر وربما هناك اختلاف أكبر وهو أن هدفنا تحقيق سمة لا تتفق مع معايير المسرح اليوم﴿...﴾.

جان كلود بلنشناه (ممثل وإدارى): إننا فى الغالب لسنا على اتصال بالبيئة المسرحية بالخارج. إننا حين نعمل فى عرض معين فإننا نعمل طوال اليوم وكل يوم ﴿...﴾ وكل أعضاء الفرقة لهم نفس المرتب الشهرى، أثنتا شهر فى العام بألف ومائتين فرانك حالياً، أو نأخذ جزءاً من هذا

المبلغ حين تكون الموارد الماليـة قليلة! إن الفـرقـة عـبـارة عن تعاونيـة عمـال تقودها لجنة منتخبـة وأعضاء الفرقة عليـهم واجـبات أكـثـر مما لهم حـقوق. فـمن خـمـسة وثلاثين عضـواً بالفرقة هناك إثنين وعشرين عضواً تعاونيين ويستطيع أى واحد أن يصبح عضواً بطلب بعد ستة أشهر فترة اختبار.

آريان منوشكين: إننا نتعرض مثل أى فرقة لصراعات وخلافات. وبعض أعضاء الفرقة يغضبون منى لاحتكار المعلومات وتوفيرها لقلة متميزة من بين أعـضاء الفرقة إذ يتم اختيـار واحد يكون مسئول عن توصيل المعلومـات «...». إن المسارح اليسارية لا تهتم بما يدور فى رأس ممثليها. سواء كانوا يقومون بعمل لبرخت أو غيره؛ لا اخـتـلاف. من المخـيف أنه بعـد سنوات من النشـاط نجـدهم مستمرين فى تشغيل الممثلين الذين نطلق عليهم أسماء ولكنهم لا يشاركون مطلقاً فى العمل الجمعى. إننا لم نخلق بعد مجتمعاً من أناس متساوين ولكن هذا مانهدف إليه. إن عدم المساواة توجد فى مـرحلة الإعداد للعمل، فى الاستعداد الشـخصى لكل فرد. وعـدم المسـاواة هذه تكون تصـارعـيـة وتقـود أحـيـاناً لبـعض الأزمات. ولكن فى العمل نفسه نجد تناغماً عميقاً بيننا.

جورج بونو (ممثل وإدارى): إن هذا مـايدهش الجـمـهـور. إنهم يقـولون لنا دائماً: حين نرى العرض نشعر أنكم مـجموعـة. إننا لسنا مـجـتمـعاً صـوفـياً ولسنا جماعة من أناس مختلفين. إن حياتنا المشتركة هى العمل نفسه. إن لدينا نفس الأهداف ونحاول تحقيق نفس المصالح واخترنا نفس نوعية الحياة. ولكن هذا ليست له علاقة بحياة كل منا الخاصة.

من حوار أجراه إميلى كوبفرمان مع أعضاء مسرح الشمس

١ ـ ٥

التأليف من خلال الارتجال
اقتحام الباستيل
مسرح الشمس

فى النص التالى نوضح تطور الارتجال على مشهد من أهم مشاهد ١٧٨٩: السرد المتعدد الأصوات لسقوط الباستيل وهو رمز رئيسى لظلم النظام القديم.

الأربعاء ٢٩ يوليو

الارتجالات الأولى على اقتحام الباستيل. وتم عرضها فى شكل رؤية استبطانية: حيث يحكى لاعبو الأكروبات كيف دخلوا الباستيل ويبحثون بينهم عن أكثرهم تجهماً فى الملامح ليلعب دور حاكم السجن دلوناي. ويضحك هذا الممثل ضحكة كبيرة وفى النهاية يقول: انظروا. وعلى الخشبة المقابلة نجد دلوناى الحقيقى يزحف أمام مجموعة من الناس أسقطته على الأرض – ربما هناك فرقة منافسة من لاعبى الأكروبات تمثل اقتحام الباستيل. وتشاهد الفرقة الأولى المشهد والذى يعطى لوناً دراماً معيناً عند وصفه جانباً لجنب مع مسرح المشهد الأول. هنا نجد أسلوبين للعرض فى نفس الارتجال (ضحك دلوناى الأول والمحاصرة الأكثر واقعية لدلوناى الثانى) وهذا مايجذب انتباهنا. بعد ذلك يتم إعادة الارتجال بربطه بالارتجالات الأخرى، حيث يتم عرض مشهد ماريفو على إحدى الخشبات. كيف يكون رد فعل هؤلاء الممثلين من المسرح التقليدى وفى نفس الوقت كيف يكون رد فعل النبلاء الذين يمثل أدوارهم

هؤلاء الممثلين؟ ويقطع طريق هؤلاء الممثلين مجموعة من الرسل يجرون فى كل مكان: نيكر قد طرد؛ اغلقت المصارف؛ وعشرون ألف رجل يحيطون باريس.

ثم بعد ذلك يتم عرض ارتجال تم تعديله وهو مشهد المسامير الصغيرة حيث يذهب صانع ساعات فقير ليشترى بعض الطعام من محل البقالة وتقترح البائعة عليه حمص ثم مسامير صغيرة، ثم يعود لرفاقه الذين يحكون للمشاهد اقتحام الباستيل. ثم يتبع ذلك ارتجال مبدئي على شخصيتيّ دلوناى.

وهذا الارتباط لا يبدو كافياً فيتم تأجيل الباستيل قليلاً ليتحدثوا عنه ويقيموا فعالية هذه الارتجالات من عدمها.

الجمعة ١٤ أغسطس

وفى هذه الفترة تواجدت ارتجالات قوية للغاية مثل ليلة الرابع من أغسطس. إذ كان الجميع يعتقد أن الارتجالات على اقتحام الباستيل فى حاجة إلى إعادة تقييم.

ويقرأ الممثلون نصاً لوصف كتبه صانع ساعات عن ليلة ١٤ يوليو ١٧٨٩ والقصة بسيطة ودقيقة وحية. ويحاول الممثلون الارتجال معتمدين من ناحية على الارتجالات السابقة وعلى هذا الوصف من ناحية أخرى: حيث يبدأ راوٍ فى وصف يومه ثم يشاركه الآخرون.

توقف: استياء عام

– يبدو أن المشهد يجب أن يتخلص من كل ماهو تافه وكل ماهو تفاصيل يومية. كما أن اجتماع الأصدقاء القدامى هذا يذكرنا بأسلوب مشاهد الحرب الساخرة.

– هذا الوصف يجب التعامل معه كقصة ملحمية حقيقية.

– ربما يجب علينا أن نقطع هذه القصة بعدد من المشاهد الأكثر شيوعاً مثل المسامير الصغيرة وبهذا نعرف ونتعرف على من قاموا باقتحام الباستيل من أجلنا. كان ١٤ يوليو هو أول أيام الثورة التى ضمت الشعب ومن يصف هذا اليوم يجب أن يكون شخصية حقيقية. والأكثر من هذا أن ذلك سيمكننا من أن نعطى القصة بعداً مسرحياً جديداً مرتبطاً بخاصية العرض على أرض السوق حيث يتم قطع القصة بمشاهد أخرى.

ثم يتبع ذلك ارتجالات عن أنشطة بعض الشخصيات خلال ذلك اليوم؛ فهناك الجندى المصاب الذى يرفض تسليم الأسلحة للضابط وهناك صانع الشعر المستعار الذى يسلم عدة عمله من أجل الثورة وغيرهما. وينتهى اليوم ولكن الممثلين غير راضين فلم يصلوا بعد لاقتحام الباستيل.

الإثنين ١٧ أغسطس

تجتمع الفرقة لتتناقش فى محاولة للتعرف على الصعوبات.

– إن الباستيل فى الخيال الشعبى يعد أسطورة فالموضوع أصبح قديماً والصعوبة ناتجة عن الخطر المتمثل فى مجرد خلق حشو فى الخيال الشعبى يصبح فيه اقتحام الباستيل أثراً ثابتاً.

– إن كل مافعلناه حتى الآن واقعى للغاية والعناصر الوحيدة الصحيحة هى من ناحية ضحك دلوناى الموجود فى أرض العرض ومن ناحية أخرى محاصرة دلوناى الحقيقي.

– لا بد أن نكون حذرين بالنسبة للقصص الصغيرة التى نستخدمها كزخرفة للعرض فقد نسينا نغمة المسرحية وابتعدنا عما هو أساسى.

– الأساسى بالنسبة لهذا الحدث أن نصل له فى ومضة، يجب أن نجد دالاً بسيطاً جداً له دون أن نقدم تنازلات باللجوء للخدع المسرحية.

– يتم تقسيم مجموعات جديدة ويبدأ العمل من جديد.

يبدأ العمل بارتجال مبدئى فى شكل حكاية توظف شخصيات أسطورية. فلقرون يحاول شمشون وسبارتكوس وفارس من العصور الوسطى عبور هوة سحيقة هوة الطغيان ولكنهم جميعاً يموتون هناك ثم يأتى بعد ذلك الوطنى الذى يحقق النصر. فكرة رائعة. ولكن المشكلة أن هذه الهوة يجب أن تكون الباستيل. والمحاولة الثانية فى اتجاه مختلف تماماً: حيث يستعين الممثلون بارتجال عن عودة النساء من فيرسايل مع الملك خلال رحلة أكتوبر «فى بداية أكتوبر ١٧٨٩ حين أعاد الشعب الأسرة الملكية إلى باريس» (وهو مشهد ظل بالعرض النهائى) ويدخل كل الممثلين المنطقة المنخفضة الواقعة بين المنصات مع موسيقى سيمفونية بيتهوفن السابقة.

إن شكلية الرقص تعطى بعداً جديداً للأحداث بالإضافة إلى أن المشاهد لا بد أن يشعر بحماس الشعب بالإضافة للابتهاج فى الموسيقى والرقص من أجل إثراء شخصية دلوناى الحقيقية ولكن التأثير المضاد لهذا هو ظهور الممثل الذى يلعب دور دلوناى الضاحك بصورة غريبة فالمسرح هنا لم يعد كما كان من قبل.

إبدأ مرة أخرى ثم توقف: هذه النظرة تنتهى بإعطاء انطباع للنصر الزائف أو بالأحرى انطباع بوطنية فعّاله ولكن الفرقة لم تشعر بالحدث على هذا النحو مطلقاً.

محاولات جديدة للارتجال فى مجموعات صغيرة والمحاولة الأولى تتعامل مع تأسيس الحرس الوطنى حيث يذهب اثنان من البرجوازيين إلى لفايت ليبدءا التدريب العسكرى. إنها فكرة شائقة كما أن الإيقاع السريع للارتجال يتوافق مع المسرح والغناء.

أما الارتجال الثانى فهو عن زيارة صاحب بنك وموظفه المخلص لمقاول أنقاض فى سجن الباستيل وإلى سانتير المدافع عن الشعب. وهذه الفقرة تثير حماس المشاهدين جميعاً فهى عبارة عن تعرية هادئة للآلية السياسية. إن هذا الارتجال يتجاهل رمزية الباستيل ويمدنا بومضات عن بعض العوامل التى سبقت وساعدت على قيام أحداث ١٤ يوليو بدقة بالغة وعدم اللجوء مطلقاً للعاطفة الشخصية.

المساء: تم إعادة هذا المشهد مرة أخرى فى المساء مع غياب جفاف ووضوح الارتجال الأول. وكان الجميع تقريباً غير متحمسين. ولذلك اقترح أريان أن يقوم الممثلون فى مجموعات صغيرة من ثلاثة أو أربعة بسرد قصة دخول الباستيل كما لو كانوا يسردونها لأطفال فى سن الخامسة أو السادسة مع الالتزام بأحداث القصة الحقيقية وعدم إدخال أى تأويل سياسى على الأحداث.

ثم يقوم الممثلون بسرد نفس القصة ولكن لأفراد راشدين مع الاحتفاظ بالاقتصاد فى الأحداث أى يذكر الراوى الوصف الكافى للفهم فقط وبعد هذه المحاولة تكون هناك مناقشة.

– الجميل هنا أننا نلمع شيئاً فشيئاً مع زيادة التوتر ونشعر بهياج المستمعين والأكثر من هذا أن مسرح الغناء جزء من التراث الشفوى وهذه إحدى خصوصياته.

إن إحدى المزايا هنا هو الشعور بغضب الناس.

- ولكن تواجد بالفعل دخول الباستيل؟ وما المعنى الحقيقى لدخول الباستيل؟ ولماذا حدث؟

- إذا استطاع الواحد أن يعطى صورة خيالية أصيلة لدخول الباستيل فإنه إذن يمتلك رؤية نقدية: إن الرؤى التقليدية تتضمن اتهاماتها ولكن هذه الاتهامات تكون متحفظة.

- إن هذه هى المرة الأولى التى يتغلب فيها شعب باريس على خوفه فيأخذ المبادرة ويشعر بنصره.

تدريب: بدأ الشعب يستمع لرسول يعلن عن دخول الشعب الباستيل ويقترح ممثل الاستمرار بمشاهد قصيرة توضح بهجة الشعب.

المساء: هذه السلسلة من الارتجالات يؤديها الممثلون مرة أخرى فى المساء. والتى تبدأ بعناصر بسيطة حتى تكتمل. فيكون هناك فى البداية قطع مظاهرات الشعب للإعلان عن دخول الباستيل ثم البهجة والاحتفالات فى الشوارع. وهذه المشاهد تشعل الحماس: من خلال الأدوات الحقيقية لعروض الشوارع بصورة منطقية تماماً وفى نفس الوقت خالية من الواقعية. وبعدها نعود لمشاهد مسرح الغناء.

الجمعة ٤ سبتمبر

يعمل الممثلون فى التحليل السياسى لما أثار أحداث ١٤ يوليو. حيث يتم استكمال الارتجالات السابقة على هذه الفكرة من خلال الشخصيات الجوالة (صاحب البنك

والأسرة البرجوازية والتاجران والجندى) والتى تنتهى بالقائد موسيو دى فابور. وتبلغ الأحداث الذروة مع قرار تحرير الشعب. ثم يتم بعد ذلك ربط فقرات التجول بقصص الممثلين فى مسرح الغناء وكذلك عروض الشارع والتى يتم ادخال كثير من الارتجالات فيها: حيث يتم تعديل ارتجال مشهد كونت دارتوا والموجود بالفعل فى العرض، أما ارتجالات مشاهد استقبال بايلى ولافايت للملك فدخلت العرض فيما بعد.

ولا بد أن تساهم كل خشبة مسرح فى تقدم الأحداث الصعب والطويل وأن تكتشف موقفاً مسرحياً ذا معنى:

– تصوير آلية عمل الآلية السياسية.

– ووصف الشعب لنصره.

– واحتفال الغناء والذى يضع كل هذه العناصر فى سياق العرض المسرحى والفعالية التى تشكل حياة العرض.

مثال للعمل: الاستيلاء على الباستيل فى مسرح الشمس ١٧٨٩

النص البروجرام باريس ١٩٧١ .

١ـ٦

وضع سينوغرافيا جديدة لكل نص

جاى كلود فرانسوا

لقد تناولت فكرة الفضاء الخالى مثل بيتر بروك. إننى أحب النقاد ولكنى أكره البساطة المبالغ فيها. وأعتقد أن الممثل يحتاج إلى فضاء خالٍ كبير.

آريان مونشكين

فى المقالة التالية يصف المخرج الفنى لمسرح الشمس السينوغرافيا لعرض ١٧٨٩– فضاء واسعاً ومجموعة من المسارح ومشاهدين متجولين ومنهجاً حرفيا جمعياً لاكتساب المهارات.

إن لكل عرض خصائصه ولهذا السبب فإنه ليس لدينا معيار ثابت للسينوغرافيا. فمنذ ثلاث سنوات فقط كانت لدينا أفكار معينة حيث أردنا صالة متعددة الأغراض. والآن نعتقد أن كل عرض يتطلب سينوغرافيا مختلفة بل وشكلاً هندسياً مختلفاً أيضاً.

وعلى مستوى السينوغرافيا. كانت النية تتجه لعرض ١٧٨٩ فى صالة جيمانيزيوم – وهو اختيار لم يعتمد على أسباب جمالية ولكن جاء نتيجة استحالة تكيف هذا العمل مع المسارح التقليدية. ولأسباب فنية وعملية معاً رأينا أن الجيمانيزيوم مناسب وبعد الدراسة وجدنا أن معايير معينة وأبعاداً معينة تجعل ملعب السلة اكثر ملاءمة لعرضنا وخاصة أن ملاعب السلة منتشرة مثل صالات الجيمانيزيوم فى فرنسا.

وحين نفكر مـرة أخـرى فى العـرض نقـول أن آريان كـان لديه بالطبع رؤية للسينوغرافيا، رؤية لعلاقة الممثلين بالمشاهدين وقد عبرت بالطبع عن أفكارها هذه. لقد قدم روبرتو موسكوسو «والذى صمم ديكور العرض» نموذجاً بالرغم من أننا لم نضع نموذجاً فى الواقع. وعلى ما أتذكر تحدثت آريان عن شيء كالتجول. ومن هنا جاءت فكرة الخشبات المتعددة التى تربطها رواقات والتى تستجيب لبعضها وتعلق على بعضها وتعارض بعضها من خلال العرض.

وفى الأيام الأولى للبروفات قمنا ببناء خشبات مسرح على الأسلوب الإيطالى حيث قمنا بتركيب ألواح الخشب لنرى كيف يمكن أن يبدو الشكل العام للعرض. وهى طريقة مأخوذة من الايطاليين الذين يضعون خشبات المسرح بألواح مائلة للصعود.

وبعد حوالى أسبوع كان لدينا تصور للعرض ولكننا كنا نجرب. عدداً من الاحتمالات. وبدا واضحاً فى الحال أن أفضل طريقة أن يمثل الممثلون حول المشاهدين ويكون لدى بعض المشاهدين فرصة لمشاهدة العرض كله من أعلى ومن إحدى الجوانب. وهذا فى الواقع كان نموذجنا. وحين أقول أننى لا أحب النماذج فإن السبب أننى أفضل هذا النوع من النماذج. وحين أصف نموذجنا هذا للمسرحيين من الفنيين والمخرجين فإنهم يصيحون هذا جنون ويحتاج إلى ملايين. فى الواقع إن التكاليف ليست باهظة على الإطلاق لأن المسارح مصنوعة من خشب يمكن تركيبه أكثر من مرة وهو استثمار يميز أسلوبنا.

أما أسلوب تركيب خشبات المسرح فهو أسلوب لم نقرأ عنه فى كتب المسرح ولكن فى كتب النجارة. لقد لاحظنا استخدام النجارين للأوتاد بدلاً من المسامير فى تركيب

البراويز فاستخدمنا هذه الطريقة فى تركيب الخشبات. هكذا كنا نوجد الأسلوب من خلال العمل.

أما خصائص كل خشبة فكانت تتشكل شيئاً فشيئاً «...» لقد كنت أجرب الشكل العام للخشبات فى فضاءات مختلفة فقد انتقلنا مثلاً من الجيمانيزيوم إلى ملعب السلة. وسافرنا إلى ميلانو لنرى الفضاءات هناك. وأدركنا أن ملعب السلة أكثر ملاءمة وكان اكتشاف حقيقى لنا. إذ تحتاج السلة أن يكون المشاهد قريباً وفى نفس الوقت أن يرى الملعب فى صورة كليه.

ومن هنا بدت لنا عدة نقاط: فتفاصيل الأحداث لن تكون فى مكان واحد فما يجرى على خشبة ما سيكون نقيضه على خشبة مقارنة. وهذه العلاقات لا يمكن تحقيقها من خلال مسرح مغلق حيث تجرى الأحداث جميعاً على الخشبة الأمامية.

وفى ١٧٨٩ كان هناك مساحتان للمشاهدين: بالخارج وبالداخل. فهناك مساحات داخل الخشبات وبينها وهناك مساحة يرى منها المشاهد صورة عامة لما يجرى. وللمشاهد الحرية فى اختيار التجول ورؤية الأحداث عن قرب. أو يبقى بالخارج ويتمكن من رؤية صورة عامة للعرض وكلا الاختيارين أكثر تشويقاً من المسرح التقليدى.

وليس هناك غموض بين ملامح العرض والملامح التقنية لأن هناك تفاهماً كبيراً بيننا. فالعلاقات الإنسانية تبدد أى غموض والتوحد أهم بكثير من التكنولوچيا. فالممثلون مثلاً يلعبون دوراً فى التركيب بل إن إحدى الممثلات اشتركت فى التركيبات الهندسية من البداية للنهاية. فى عرض المهرجون لأنها لم تكن مشتركة بالعرض. وفيما بعد أضفنا ممثلين للفرقة كان أحدهما من فنيىّ الفرقة وأتمنى أن يحدث ذلك دائماً: يشارك الممثلون الفنيون فى عملهم ويشارك الفنيون فى بعض العروض. وأعتقد أننا

سننجح فى هذا رغم أنه صعب. فمثلاً، بدأنا البروفات فى ٢٠ يوليو وكان الممثلون جميعاً مشاركين بالعرض. وهذا يصعب من الأمور حيث تشتمل البروفات على ممثلين من غير الأعضاء بالفرقة – لا أريد أن أقول أناس من خارج الفرقة لأننا فى النهاية فريق واحد.

إن الاختلاف بيننا وبين المسارح الأخرى هو الاعتقادفى التخصص المعرفى، فى الشهادات، فى أن الإنسان يبيع معرفته. معنا لم يكن الأمر هكذا فعندنا هناك تقييم جماعى يأخذ اتجاهاً معيناً. ففى أى مكان آخر، عليك أن تنتج أما هنا فإنك تكتسب شيئاً ما على الأقل شعورك بأنك حى. وفى رأيى، إن فكرة الخلق فكرة قديمة ففى مسرح الشمس هناك خلق أكثر من أى مكان آخر حتى لو أخرجنا عرضاً واحداً فى العام وغيرنا أخرج اثنين أو ثلاثة.

جى كلود فرانسوا: لكل عرض سينوغرافيته و روبرتو موسكوزو

مسرح لكل مسرحية – اختلاف مسرح لوزان. الأمة ١٩٧٦ .

الفصل الثانى

الكوميديا العصرية : العصر الذهبى (١٩٧٥)

٢ـ ١

العصر الذهبى فى الأداء المسرحى

كريستوفر د. كركلاند

فى كتابة النقد الدرامى نجد أن كرستوفر كركلاند قدم لنا وصفاً عاماً من خلال الكتابات الهيروغليفية وحساب تفاصيل الانتاج وأسلوب الآداء ذلك إلى جانب الموجز القصصى لما يسمى بكوميديا الحاضر

ومع العصر الذهبى أصبح مسرح الشمس منصباً على أداء الموضوعات والقضايا الاجتماعية المعاصرة عن ذى قبل وذلك فى سبيل تقليل الصراعات اليومية والأحداث التى تزداد عن المعتاد فى وقوعها قبل ان تصبح أزمة وتمتلىء بها الصحف ونشرات الأخبار وهذا بطبيعة الحال يوجد الشتات بين الجماعات السياسية والتى توجد التيارات غير الشرعية التأثير على الحكومة فى فرنسا.

فالموضوعات الرئيسية والتى تدور حولها حلقات المسرحية الآصلية نشرت فى ترتيب زمنى بدأ منذ وباء الكوليرا الذى وقع فى نابلس عام ١٩٧٣ وحتى ديسمبر منذ عام ١٩٧٤ والذى أدى إلى وفاة اثنين وأربعين عاملاً فى مناجم الفحم الحجرية بشمال فرنسا. فهذه المسرحية تشتمل على أمثلة محددة لإضرابات العمالة، عزله العمال، سلطة المصنع، وخسارة وتدمير الصناعة والتجارة، الوحشيه داخل السجون، الكرامة العسكرية، الحقوق الشخصية، انخفاض الدخل للجماهير، الإسكان، تحديد الأسعار، القمع الحكومى، التساوى، المحاباة مع التعصب الجنسى.

فالممثل يقدم أحداث نفس سياسية وموضوعات وقضايا بطرق ارتجالية وانواع لشخصيات بأسلوبيات مسرحية ثلاثية ولهذا فقد انصبوا على العمل المستمر الشاق لمدة اكتملت ثمانية عشر شهراً.

كوميديا (دى لارت) الكوميديا الايطالية المرتجلة والمسرح والسيرك الصينى القديم:

فبعض الأحداث قد تطورت من خلال آحاديث العمال فى المصانع، والمستشفيات والمدارس ولذلك يجدر بنا أن نذكر مثلا ألا وهو أن حلقات الإنتاج النهائى الجارى تم الحصول عليها مباشرة من خلال المناقشات والارتجالات مع مجتمع العمال على مقربة من مصنع كوداك الذى تغير مكانه الآن إلى موضع للتأويل.

فقد قامت مجموعات من تلاميذ المدارس الثانوية بمساعدة مجموعة من الممثلين بتطوير منظر الغرزة، تقليد المسرح الصينى فى حلقات تتعلق بالأسرة والتليفزيون والمخدرات وذلك عن طريق الارتجال. فلقد شاركت مجموعات من شباب المهاجرين فى تطوير هذه الحلقات المرتبطة بفضيحة الإضراب عن العمل الراجع إلى الآجور المنخفضة حديثاً والذى ضم ٢٤٠ عاملاً يقطنون ٢٦ غرفه من المبانى المخصصة لمحدودى ومنخفضى الدخل.

وفى غضون الإنتاج الحالى أدرك المخرج جاى كلود فرانسوا الحيز الحر بدون التصميم الهندسى المحدد فهذا شئ حديث وليس تجديداً فى الآراء. فالمكان الذى يتسامر الناس فيه، المكان الذى يجعل الناس يتهافتون على قول وسماع القصص ماهو إلا نوع من الأماكن الموحشة للتقابل حيث يود الفرد أن يكون هناك نظراً لأنها بيئة غريبه!!! وثانياً اتضح لب الفكرة الذى استعمل خلاله الحيز الداخلى بدون تلك

الانقسامات التى شغلت الأعوام ١٧٨٩، ١٧٩٣ . ولذلك فقد قام بإزاله الحائط أو الحاجز الفاصل بين كل من المخزنين أو المستودعين لفتح حيز يصل إلى ١٢٠ مع ١٥٠ قدم يقسمه بصف من ثمانية أعمدة والتى تثبت عدم امكانية زحزحتها. ثم بعد ذلك قام بإحضار خرسانة باستخدام عربّات الشحن لبناء شكل صليبي عارى يمتد عشرة اقدام فوق السطح الأرضى الذى انحرف بمقدار ٣٠° تجاه الأركان وبهذه الطريقة انقسمت الحجره الى أربعة أرباع فى شكل مدرجات واضحة المعالم. ثم بعد ذلك قام بتغطية كاملة لمحيط أرضية الفرقة بمادة خشنة بنية فاتحة اللون غير شفافة طويلة. فهناك ٧٢ مذياعاً للعمل على جمال الصوت والتسجيل قد تم تثبيتها أعلى الحوائط، وقد قام أيضاً بتحديد قوائم السقف بالنحاس البراق ذلك إلى جانب قيامه بتركيب آلاف من اللمبات الصغيرة البراقة على مسافات تتراوح بين ثمانية إلى عشرة بوصات متداخلة على طول امتداد الشعاع وخشبة السقف.

وقبل العرض يجتمع المبدعين وبروح الشباب يتلقون مايجعلهم يتخطون التلال من أجل الوصول إلى الجانب الآخر بأى طريقة. وهنا يتحول الممثل إلى عادات قطاع الطرق المفرطة والغش فى إحدى جوانب الغرفة. وراقص الجمباز يؤدى حركاته بليونة بينما البعض الآخر من الممثلين يدقون طبول البانجو بنفحاتها المعروفة بينما يسند الآخر على مرآة مقابلة لأحد الأعمدة لطلاء الوجه السفلى باللون الأبيض ولتحديده بالقلم الأسمر الداكن. فمن مشجعى *Savvg* من يتجنبون ويدركون ميل ورغبه منوشكين فى الحركة الدائرية للمشاهدين لمحاولة وصولهم إلى قوة التخمين باقترابهم على امتداد الحافة ليتمكنوا من رؤية كل مدرج على حده. وفى المستودع شرفة ضيقة وسلم منتظم مبنى من أخشاب سمراء اللون مستنداً على اثنين من الحوائط. وأعلام ورايات متدلية من أخشاب السقف بألوانها المتنوعة. كما أن زى

الممثلين كوميدى حيث إنهم يرتدون أنصاف أقنعة تغطى جباههم وهم يشترون السندوتشات والخمر والقهوة من البائع الواقف أمامهم.

وبإيجاز بالنسبة للتصميم والتفاصيل غير الكاملة فإن العرض يبقى على مشاهديه فى حالة ذهنيه وجسمية يقظة على الرغم من غموض عنوانه الذى يتطلب بعض التأمل. فما هو البعد الذهبى أهو الماضى؟ أهو المستقبل أو الحاضر؟، هل يدعونا إلى ذلك النوع من التشاؤم الذى يدعو للسخرية أم يدعونا إلى التفاؤل بكل مايحمل من معانى واحاسيس؟ هل عام ١٩٧٥ هو عصر الختام للخضوع لإغواءات العالم أو هو بداية للاستيقاظ فى سبيل الحصول على القرارات الصحيحة؟ ربما يكون الأول هو الذى ينطبق على الأحاسيس المعنوية إلى جانب عدم انتهاء العمل؟ وبالمثل فإن الثمانى مشاهد التى تتنوع مدتها من عشرين إلى خمسٍ وثلاثين دقيقة تجعل المشاهدين قادرين على تغيير أوضاعهم. ففى اثناء المشهد الأول فى عام ١٧٢٠ والذى وقع فى نابلس وتم اداؤه فى موضع محدود صغير حيث رسم التمثيل الحركى مع ثبات المشاهدين الحركة من موضع لاخر بإتقان. فهناك بعض البشر يصل عددهم إلى ٤٥٠ فرد يتسلق بعضهم وينزلقون داخل الوادى بسهولة ومن هنا قد ينظر المشاهد بتفكير عميق قائلاً: ماالذى تغير؟ فالمشاهدون والمشجعون يعودون او يستقرون فى مكان معين بذاته داخل المسرح مع جيران جدد وتغير اتجاهات.

موسيقى السيرك تفسح المجال لإحياء الملاهى ونحن فى عام ١٧٢٠ حيث إن أمير نابلس حملق فى ذلك الفضاء الذى يحيط بهَ حيث المشاهدين يقفون بداخل بلكوناتهم الخشبية. فالممثلين يحركون الناس حيث اختاروا الغرف الواسعة إلى تلك الغرفة الصغيرة حيث ظهر آرلكوين فى ضوء أصفر مسلط عليه فوق قمة المسرح فى تقليد

حسى حيث توسل إلى المشاهدين بألا يقومون بالتدخين كى يتمكنوا من رؤية مايجب رؤياه ولا يقومـون بحمل الزجاجات إلى داخل الغرف الأخرى لأنها هى التى نقوم نحن بكنسها ونحن لا نحب ذلك هكذا أعلن آرلكوين وفجأة صدر الأمر لسؤال آرلكوين عن طبيعة الحياة داخل المدنية فأصاب السأم حياة آرلكوين لما بين الكتائب من حسابات الشعراء. ولذلك أمر الأمير آرلكوين بإحضار العمدة *Antoing Rospio* ومدير أعماله وصديقه بانتالون فالاثنان هما المسئولان عن السماح للسفن الناقلة للعدوي للدخول فى بوغاز المدينة المكتظة بالطاعون وقد طلب الامير منهم أن يقوموا بإحضار المذنب فى مدة أقصاها ثلاثة أيام وقبل أن يخرجهم المدير من فوق خشبة المسرح أعزوا السبب فى هذه إلى آرلكوين وحملوه هذه الأخطاء. ونحن لا نلتزم بالترتيب المنطقى للأحداث التاريخية وتسلسلها زمنياً فقد حدث فى القرن العشرين لمهاجر جزائري يدعى عبدالله أبحر صوب مارسيليا فى مى ميكلبا. حيث آرلكوين وراسبى، وبانتالون يتآمرون عليه لإثارة الطاعون عليه بدون معرفته إن هناك فرقاً زمنياً مائة وخمسين عاماً عن وقته الحاضر ولذلك فإن المشهد الأول يوضح الكوميديا الإيطالية الارتجالية وأسلوب الآداء التمثيلى وطريقة تقديم الموضوع الرئيسى فى المسرحية فالصراع بين هؤلاء العمالة ينحدر فى اتجاهات هرمية انحداراً شديداً وبقوة.

فالمؤدون ينظمون المشجعين من خلال أبواب مزدوجة بالقرب من المدرجات حيث ممثلين يحملان مائتين وخمسين رطلاً من الشرائح التى يمكن حملها لتثبيتها بين المشاهدين. فهذا الوادى أصبح مكاناً لجزء من عامة الشعب فالحياه والموت فى فرنسا. والقصة توقفت بسبب تلك القوات المتجهة الى وادٍ آخر لربط المشاهد. فقد وصل عبدالله إلى مرسيليا حيث لفت أنظار رئيس العمال المدعو م. لابيسل فقد

استعيرت هذه الشخصية من المسرح الصينى مباشرة حيث آرسى السفينة فى معقل الجيش. ويظهر هناك مجموعة من الممثلين على حافة المسرح يرددون نغمات البونجو والخشخشة والصراعات والمشاحنات. ثم بعد ذلك يظهر الغالبية من المسئولين المرتدين زيهم الرسمى وآفاق جديدة غير محددة يمثلها شخصيات يلقون نظرة على عالم السائح الأمريكى الذى فقد حقائبة قبلما يتجه صوب عبدالله ويسبب له المتاعب والإزعاج.

والراوية سلوى التى تنطق اللهجة الجزائرية اقترحت أن يتحرك المشاهدون لآماكن آخرى ولقصة ثانية. وهذا كان أفضل جزء فى العرض حيث قالت نظراً لأن القباقيب لا نجدها فساعدونا لايجاد آخرى وهنا تصارع المشاهدون إلى الحافة وانزلقوا الى موضع آخر حيث الخادم الاسبانى برنارد يرفض أن يقدم أى شئ بدون سندوتش لحم الخنزير اللذيذ فى حفلة العشاء أثناء حلم ذلك المهندس المصمم الخيالى للتآمر لإسقاط وانهيار مبنى وبجانبه منطقة التشخيص لمشاهدة اعمال رفاقهم وهم يصدرون همسات وتعليقات ويتحركون لدخول المشهد من باب التقليد ويخفضون أقنعتهم تماماً كالمحاربين المهرجين يرفعون ويخفضون أقنعة وجوههم أثناء التقدم والتأخر.

عندئذ يتراجع المشجعون إلى أماكنهم الآولى حيث مداعبات الخيال لتقليد النورس والمهاجر وأحزانه مثل عبدالله ذلك المهاجر البسيط (الذى وقع فى كل مَصْيَدَةْ نصبت له) والذى كان يستعيد حيويته كما يستعيدها الصدأ. فقد استطاع أخيراً أن يهنأ بنوم عميق فى وسط هذا الزحام من العمالة بعد عناء اليوم. وبعد ذلك استعد المشجعون لتشخيص حالة سيدة منزل تدعى إيرين وهى تقوم بآداء عملها اليومى حيث تقلد وتتبع روتين إعداد العشاء يومياً. فهى لم ترفع عينيها عند مشاهدتها لحبها التليفزيون

فاهتمامها يَنْصَبّ على المشاهد التى وصفتها فى نطاق الدور الموسيقى والتمثيل المعروض أوبراليا بآحاسيسه. ويتزوجها تاجر أحذية يبحث عن السعادة وعند عودته من العمل وبالرغم من أنه يُعنّفها إلا أنه يتابع العرض التليفزيونى ولذلك فهو يوجه كلامه للمشاهدين قائلاً (الاثنين تماماً يتوافقان معاً) فأنت تراهما غير متوافقين إلى أبعد الحدود فهذه ابنتها المدعوة لامينيت قد وصلت إلى المنزل تتحدث بلهجة تحمل الفخر عن الاضطراب العمالى فى المصنع قبل أن تتابع تأثير العرض التليفزيونى الذى يستمر بينما يستمر التقليد وتأكل المكرونة الأسبجتى التى تناثرت فوق المائدة دون أن يشعر أحد. وذهب الوالدان للفراش ووصل صديق ميمى *Mimi* مع بعض العلب التى تحمل فيلما صامتاً بحركات بطيئة.

حينئذ انتقل المشجعون إلى منتصف الحافة حيث موضع عبداللة فهناك امرأة تثير الضحك والسخرية بشكلها البصلى تدعى لولاجروس التى أرسلت درساً انجليزياً فى التصدق العمدى قامت بإنهائه بالمكر النسائي. فبعض العمال اخذوا يبحثون فى كيفية تلطيخ الحوائط بالرسومات التشكيلية (من ضاع؟ ليس نحن) وتجنب الزوج سماع صوت زوجته وقاطعها عند سماعة مجيء مولود جديد (كلمة واحدة سأرحل. فانا حامل ولذلك سوف أرحل). ثم بعد ذلك نتجه عائدين إلى الأربعة أودية حيث يندفع الممثلون أحياناً بتأدب وأحياناً أخرى بفظاظة ليدخلوا المشجعين فى هيئة جديدة وهى الهيئة التى نبحث عنها متجهين من الجانب الفردى إلى الحافة ثم نرى لمبات خشب السقف المتوهجة بالسقف النحاسى. هنا ليلاً على شاطئ العذراء وهمسات الأمواج وتضاربها مع تكاسرها ونجد عاشقين يمارسان الألعاب المراهقة ويتجردون من الثياب وفجأة يظهر العمدة دوسويل والمؤسس بنتالون واليائس العاطفى المهندس المعمارى أوليفييه *Olivier* لإنقاذ المحبوبين من تدنيسهما للشاطئ بقيامهما بالمحارم فلديهم تطوير آخر عقلاني لشاطئ البحر.

أخيراً نعود إلى عبدالله ذلك الذى ترقى على سبيل الرشوة لمده المدير بمعلومات عن المشروع وتذلله لرئيس العمال ماكس *Max* للعمل أعلى السقالة فى ظل الرياح القوية. فقد رفض عبدالله لسقوطه أثناء جنازة فيردى. حتى أثناء الحزن والصرخات المكتومة لزوجة عبدالله أمرة بنتالون أنه ينهى العرض قائلاً (أنك لم تأتِ لتسمع مثل هذه القصص ولكن أصر الآخرون وبالوسائل الموجودة فى التراجيديا اليونانية فقد قاموا على خشبة المسرح لمناداة بنتالون بإحياء العدل الاجتماعى فى كل المجالات فلو أراد لرأى أناساً يستحمون فى روثهم.

فقد أعلن بنتالون اشتراكه فى الذنب فكيف تكون هذه السرعة التى تضاهى سرعة الضوء والمسرح ملئ بالضوضاء البدائي.

عندئذ تم بناء لمبات النيون داخل الصناديق لتحيط بنوافذ المستودع وتدريجياً بدأت فى البزوغ من خلال الزجاج المزركش مالئة الحجرة بنور الفجر. فهذه اللحظة لحظة التباين بين إنتاج الضوء الصناعى والضوء الطبيعى المنبثق خلال الغلاف الجوى وذلك المنبعث من خلال الأجهزة والمؤثرات الأخرى. فالمشاهدون يقومون بتدعيم مثل هذا النمط من الأجهزة.

وأخيراً تظهر سلوى ليطمئن الجميع من خلال حوار ختامى لتخليد سيرة عبدالله حيث أخبرتهم أنه كان دائم السقوط حتى أن بنتالون كان دائماً يعمل على إخفاء الفضيحة والعار حيث إن القوة مهما كانت لا تستطيع أن تتسلق الحائط ولكن فقط يمكنك من خلالها أن تبدأ فى التسلق.

٢ ـ ٣

الاحتفال العنيف الرصين : اثبات النية

مسرح الشمس

مايلى ماهو إلا مقتطفات من ملاحظات برنامج الشركة للعصر الذهبى والتى تنصب على عبقريته وآهدافه وتداخل العمل شأنه فى ذلك شأن العمل الاجتماعى النقدى:

إن حقيقة المجتمع فى عام ١٩٧٥ تبدو لنا وكأنها مقدسات موسى فى عوالمنا وهى لا تتكافأ ولا يمكن النفاذ بينها. ولكى يكون لدينا القدرة على وصفها أو لفهم مواضع قواها يجب علينا اختيار الإبداع بوسائل المسرح فيما تتعلق بها. فنحن نريد أن تظهر هزليات عالمنا فى سبيل خلق توازن ومواقف صارمة لتثبيت مبادئ التقاليد المسرحية العامة.

فالممثل يجب عليه أنه يبدع فى تجسيد الشخصيات معتمداً على الكوميديا الايطالية الارتجالية . فمن الموسوعات الاجتماعية والبشرية يمكننا أن نعرف آرلكوين، متامور، وبنتالون ، وبوليشينل، وزربين، وإزابيلا وأيضاً بريجلا والذين وجدوا من خلال المسرح وللمسرح فقط. فنحن لا نستطيع أن نعيد الحياه لتلك الأشكال المسرحية الماضية سواء عن طريق الكوميديا أو التقاليد والأعراف أو من خلال المسرح الصينى. فنحن نريد فقط تثبيت مبادئ الآداء الفنى. التى تكشف لنا الحقيقة اليومية عارضة لها بصورة غير عاديه ومتغيرة لإثارة الدهشة والتحول فى

الاتجاهات. فنحن نحاول خلق عرض مسرحى تحتل فيه كلٌ من الكلمة والإشارة والنغمة الصوتية أهمية خاصة شريطة أن يفهمها ويدركها المشاهد عند الإشارة إليها.

فليس المهم التعلق بالصوريات أو المعنويات فى الآداء ولكن المهم التكتل الخيالى والمواقف المسرحية التى من خلالها تؤدى الشخصيات وظائفها المرسومة لها. فدور ضابط الشرطة أو الخادم الخصوصي، أو أيضاً ملاحظ العمال يمكن أن تؤديه شخصية بمفردها فكل من هذه الشخصيات له أولها طريقة لإدراكها وأخرى لتوضيح كيفية تشخيصها أمام المشاهدين.

فهدفنا هو أن يعبر المسرح عن الحقائق الاجتماعية وليس مجرد إعطاء تقارير بسيطة بل يجب عرض تقارير تدفع المشاهد لمحاولات تغيير وتبديل ظروفه المعاشة. فنحن فى أمس الحاجة لإعادة تصنيف تاريخنا كى نتمكن من المضى قدماً إلى الأمام... آه لو كان ذلك عن طريق الأدوار التى يقدمها المسرح.

نحو شكل جديد

من حوار مع آريان منوشكين أجراه دينيس بابلت

فى مقابلة شخصية تم تسجيلها فى خريف عام ١٩٧٤ قبيل سته أشهر من افتتاح العصر الذهبى وصف مينوشكين *Mnouchkine*صعوبات الجماعة وطموحهم فى ذلك المشروع حيث عمليات الانتاج فى الجماعة (متضمنة الارتجالية) بأنها تعود إلى كوميديا *del l'arte* حيث طريقة أداء الشخصية ودور المخرج فى جميع خيوط الإبداع وطبيعة المسرح الشعبى المعاصر.

دانيس بابلت: ففى أثناء مقابلة مع كوريلسكى فى ١٥ أبريل ١٩٧٢ عند المسرح المتحرك قالت لي أن الفترة الانتقالية إلى تلك الفترة المعاصرة الحالية تبدو لنا أنها واجبه الوقوع. وانت قد أجبت عليها قائلاً نعم هذا صحيح فأنا أود أن أرى هل فى إمكاننا القيام بعمل متعلق بالتاريخ المعاصر وأن نتحدث عن الحاجز داخل المسرح. ولكن يساورنى الشك فى عدم قدرتنا واستعدادنا: فإن بالفعل العصر الذهبى سوف يتحدث عن الحقائق المعاصرة وكيفية تقديمها.

آريان منوشكين: إنى أعتقد أن الفترة التى قضيناها للأخذ بأهم ما يعاصرنا تؤكد ما قلته لفرنسوا حينما واجهته قائلاً إننى لا أعتقد أننا مستعدين فيجب علينا العمل لسنة أخرى من أجل ذلك الهدف وبطبيعة الحال عندما أقول سنة فيجب الأخذ فى الحسبان الحقيقة التى مفادها أننا لا نعمل فى

١٩٧٣ - ١٩٧٤ ولكننا نعمل فقط للأيام الأخرى وليس بعد فترة طويلة. من الوقت نقضيها فى تقديم الإمكانيات الكلامية عن اليوم ونحن لسنا بموجودين هنا أو ببعيدين عنها. وضعت فرنسوا ذلك بعين البصيرة فعند ١٧٩٣ اخذنا فى اعتبارنا أين يجب علينا أن نشجع الحديث من وقتنا ولكن كان ذلك رغما عن عدم استعدادنا.

ب : بأى مستوى

م : على كل المستويات

ب : هل معنى ذلك الأخذ فى الاعتبار الحقائق المعاصرة؟

م : بالتأكيد فأنا لا أعتقد أن كل فرد مستعد فى ذلك المجال ولكن توجد بدايات فى مستويات الارتجال تمثل شكلاً مسرحياً يعطينا بريق آمل لمعالجة الواقع المعاصر كما نريد بدون صور هزلية ساخرة آخذين فى الاعتبار الحالة النفسية والوطنية وأنواع النبذات الدينية والإعلان.... إلخ.

ب : الحقيقة المعاصرة إنها قاعدة عريضة جداً ماذا تقصدين بها تحديداً.

م : إذا رغبت فإنه يمكننا استبدال هذا المصطلح بمصطلح الصراعات اليومية الصراعات للبعض والبعض لا. عندئذ يمكننا القول: المتناقضات داخل الشعب ولكن المشكلة تختلف عن تلك التى تميز بها عام ١٧٨٩ حيث كان من السهل إمكانية أخذ قرار والثبات عليه بينما الأحداث المعاصرة الحالية مازالت غير مواتية لنا. ويمكننا أن نقول

هنا يحمل هذا الحدث المتداعيات...إلخ فنحن نعلم جيداً أنه متقلب. فحدث ما قد يحدث بدلائل ذاتيه وفى غضون يوم تالٍ يحدث العكس أو النقيض. وبالنسبة لنا فالحقيقة المعاصرة تزداد تعقيداً ويزداد عدم ثباتها.

ب : عام ١٧٩٣ رؤيت الحقيقة بأعين الانشقاقات التى نسيت بطبيعة حالها من الشعب وأيضاً هل يمكننى أن أقول أن ذلك ينبع حالياً من رؤية الشعب؟

م : لا أعتقد ذلك بل أعتقد أنها رؤيت بوضوح بأعين الممثلين وربما لم تعد هذه الحقيقة موجودة على الرغم من وجودها منذ خمسين عاماً مضت فالممثلين يمكنوننا من معرفة حالها الآن؟ فى الخمسين عاماً ماذا كان يتوقع الانسان للعالم الآن؟ فإذا أردنا معرفه ذلك يمكننا الرجوع إلى من وصل سنهم ٨٩ عاماً فى وقتنا الحاضر؟ فيمكنك السؤال عن نظام السياسة والساسة مثل چسكار دستان وباقى هؤلاء. وأيضاً عن التناقضات بين الناس والانقسامات فى العمل وصراعاتهم اليومية...؟ وسوف نختار الحل الثانى من الحلين السابقين.

ب : ولذلك فهل يستطيع الممثلون مستقبلاً استغلال أحداث الحياة اليومية الآن؟

م : هناك احتمالية فى ذلك.

ب : هل معنى ذلك انخفاض استخدام الأحداث التاريخية العظيمة؟

م : بالتأكيد لا. لأننا إذا أردنا ذلك فإننا لا نستطيع المضى فيه. ففى عام ١٧٨٩ كان يمكننا إعلان مشكلة فى نقطة محددة ولكن الآن لا نستطيع أن نتخيل ذلك بدون التنسيق لمواجهة أخطار المواقف لهذا العمل على أنفسنا مع تجنب ماهو غير ضرورى ومن وجهه نظري لا يتم ذلك إلا فى مسرح من نوع خاص. وعلى أية حال ماهى الأحداث الهامه الآن؟ أهو كلام فارغ؟ أم حرب الأيام الستة؟ أهى الحركة النسائية؟ لعلها أشياء غير متكافئة ولكنها تتداخل فكل الصراعات مفيدة.

ب : لقد ذكرت مصطلح(كلام الشفاة) فهل مازلت تعتقد أنه يمكن تقديم عمل ليحدث ما فى هذا الإنتاج أو أن يكون التركيز أكثر على مواقف الإنسان؟

م : مبدئياً سيكون مع المواقف الإنسانيه وبالطبع فهناك بعض المراجع. فإنى أعتقد أنك فى حالة رؤيتك لورشة مثلاً حيث من يعرفون (كلام الشفاة) يكونون موجودين فإنك ستتعرف على جزء من مواقف حياتهم ولكنك بطبيعة الموقف لا تستطيع من أول لقاء أن ينعكس داخلك معنى كلام الشفاة.

ب : إذاً فهل بذلك تتصور وجود العديد من الميول؟

م : هذا بكل تأكيد: لأن الإنتاج متغير.

ب : هل سوف تنشر يوماً بيوم؟ أم هل سوف يقدم أول عدد ثم بعد مرور ستة شهور ينشر الثانى؟

م : أعتقد أن هذا كله سيحدث بسرعة فكلا الاتجاهين سيحدث فى وقت واحد فالإنتاج سوف ينشر كأى إنتاج مناظر فالكل يقدم للمشاهد كإنتاج تجريبى ولذلك فإنه يتغير اتوماتيكياً. فى المقابل توجد أجزاء معينة فى أى عمل تستبدل بأخرى لضمان التقدم والتطور للعمل.

ب : إذاً فما هى النتائج المترتبة على العمل الارتجالى داخل المسرح.

م : هى المستمرة الآن وعلى أية حال فإننا نعلم جيداً اننا لا نستطيع تضمين كل المواد المتاحة لنا فى العمل الأولى ولكننا إذا ما أردنا وضع مقياس نحدد باستخدامه درجة أهمية حدث معين على آخر. فإننا لا يمكننا إعطاء أهمية لحدث مثل انتظار امرأة فى حجرة المجلس لطفل وهى لا ترى أهمية كبرى تفوق ذلك بينما الرئيس الوضيع داخل المكتب. بإعطاء هذا المثال فإنك ستجد مادة كافية غير متناسقة وهذا يمثل مشكلة غير منتهية لم تكتمل بعد ولكنها هائلة. فنحن نعرف جيداً أننا نملك المادة لاثنين أو ثلاثة فقط من الإنتاج المطلوب.

ب : من خلال مصطلح الإنشاء لكلٍ من عامى ١٧٨٩، ١٧٩٣ هل يعتبر التاريخ هو المصدر الرئيسى حتى ولو كان غاية فى الضآلة؟.

م : البناء الطولى والذى يعتبر أحد المشكلات التى جعلتنا نواجهه المصاعب فى عملية التمثيل أو التشخيص. فليست الهفوات فى المذهب الواقعى أو النفسى أو العمل باستخدام الأقنعة صعوبات هائلة. فهناك أيضاً التحليل السياسى حيث لا يصح لنا عرض الموقف المزيف

نظراً لأنه مهما كانت العلاقات بين الشخصيات غاية فى الوضوح والصحة فإن الموقف يمكن أن ينقلب إلى الضد بتوزيع الحقائق التى لا تحمل الصحة على كل شخصية.

ب : عندما تتحدثين عن التحليل السياسى ألم تقولى لنفسك سوف أقوم بتحليل ماركسى للموقف.

م : دعينى أخبرك شيئاً. فإنى لم أفكر إطلاقاً فى ذلك وكذلك لم نفكر فيه أعوام ١٧٨٩، ١٧٩٣ فدعينا نجرى ذلك التحليل الماركسى فإننا بلسان حالنا نميل للقيام بذلك. فمن الضرورى أن تصرفى اتجاهك فإذا أخذت لنفسك اتجاه مدرسة الـ *Sectonnaires* عام ١٧٩٣ . ولو دافعت عنها حتى المنتهى فإنك عند الوصول إلى نقطة معينة ستجبرين على الإقبال على عملية التحليل والشك بين اتجاهك والاتجاهات الأخرى وهذا هو نفسه ماينطبق على العمل فى عالمنا الحاضر. فعند اختيارنا للحديث عن الإنسان مفضلين إياه على الحديث عن الأحداث العظمى وجب علينا اختيار مجاميع من العمالة فى كل من المصانع والمستشفيات ذلك بالإضافة إلى مجموعات من الجنود مع محاولة الحصول من خلالهم على معلومات جديدة لا تمتلئ بها صحف المعارضة أو معلومات تكون فى متناول أيدينا بل معلومات لم يعرفها غيرهم. ومن هنا سنجد العديد من الصعوبات كى ندفعهم للتعبير عن أنفسهم فمنذ أول لقاء ومن اللحظة الأولى نلاحظ أن معظم من نقابلهم يعطون إجابات عامة. وعند مقابلاتنا لعمال

المجـالس ومن بينهم المجـاهدين والعسكريين وهم من يتـقنون الكلام فإننا نستمع لهم وكأننا ننصت إلى قراءة لصفحات مكتوبة عن الحرية والتحرر والسياسة. ولذلك وبعد فترة من الوقت تعلن لهم قائلين نعم نحن نعلم كل هذا لمطالعتنا للمجلات ولكن مانريده هو معرفة الجانب الآخر فى كل ماسبق هل عمليات القمع للجمهور موجودة أم لا؟ وماذا يحدث عند قمع شخص لآخر؟ وكيف يحدث هذا؟ وكيف يمكن إيضاحها؟ وكذلك كيف يمكن التستر عليها؟ وما هو دوركم فى مواجهتها؟

فلو تمكنا من تضمين حتى لو نصف ساعة مما توصلنا إليه من العمال والممرضات والآخرين...فإنى أشعر بسعادة كبيرة تغمرنى وسأقول لنفسى ربما قد وجدنا ضالتنا من الكاتب الدرامى.

ب : فى عام ١٧٨٩ هناك التوصيات الموجودة بأحجام هائلة.

م : وهذا موجود حتى الآن هنا. فهناك البعض مولعون بمطالعة مثل هذه الكتب التى لا يقبلها البعض الآخر ولكننا نحاول الآن إعادة توفيقها مع الوقت الحاضر لإيجاد اتصال مباشر بينها وبين فئات المجتمع خاصة الجماعات.

ب : هل هذا يعنى أنك لم تواجهى العمال بهذا الاتصال منذ البداية.

م : لا فقد حدث ولو أنك قمت بمشاهدتى منذ شهر مضى أو شهر ونصف!! كانت لحظات غاية فى السوء فقد أحسسنا أننا فى حاجة إلى

الموت فإنى اعتقد أن الممثلين فى حاجة للتشخيص وأنا أؤكد خلال كلامى أنى أعنى الممثلين لأنى ايضاً احتاج إلى التئام جرحى فنحن نريد أن يكون عملنا ثابتا، نريده بفترات عمله وأجازاته وعطلاته. فلقد ذهبنا إلى *Cevenne* لأننا نبحث عن مكان للراحة وخدعنا أنفسنا عندما قلنا لها لا يعرفنا أحد هنا فلا أحد يتوقع أن يضعنا فى سجل الأعمال العظيمة. فنحن نعمل يوميا وفى بعض الأوقات مرتين يومياً. فى القرى حيث لا يتذكر أحد غير مامضى فى اليوم المنقضى من استعراض بسيط حيث أتى الممثلون وقاموا بأداء أدوار ارتجالية. فياله من يوم جميل ذلك الذى قمنا بالعرض فيه فى ميدان صغير وآخر فى الكنيسة والثالث فى قاعة البلدية. و قد قررنا أن نتصل اتصالاً مباشراً بالطبقات الاجتماعية المختلفة فبالأمس مثلاً قد أتى هنا مجموعة من العمال من كوداك.

ب : وهل هذا التواصل وهذه المواقف التى يقدمها الناس لتلبية طلبك تعطى القدرة على تقديم المادة التى تحتاجين لها.

م : لا بطبيعة الحال فإنه مجرد توفير المزيد لإعطائنا القدرة على إتمام وإنهاء الموقف الذى نريد تنقيحه وتنقيته. إن عمل بهذه المشاعر على الرغم من أنه يقودنا إلى اليأس أحياناً، وللحظات تفكر فى عدم المضي إلى هناك ثانيةً. لهذا فإننا مرتبطين بفكرة انتهاء العمل للوصول إلى إنتاج متكامل.

ب : هدفنا هو ربط المسرح بالحقيقة المعاصرة إذاً فلماذا هذا الارتباط بالارتجالية؟

م : تفضلي بإعطائي سبيلاً آخر للعمل خلاف هذا.

ب : لماذا لا نطلب من الكاتب المشاركة في الإنتاج؟

م : كلنا مؤلفون ومع ذلك فلا حاجة لمؤلفين. تلك حقيقة أثبتت نفسها. فلم أجد سبباً رئيسياً لإعطاء الحق لفرد واحد واعتباره الكاتب الوحيد بمجرد إمتلاكه للقلم. فالممثل المرتجل هو الكاتب فالكاتب إحساس مترع ولذلك فلدينا المؤلفين ولكن المشكلة هنا أننا مازلنا في أول الطريق للتمرن على هذا النوع من المسرح فنحن لسنا بحاجة إلى مؤلفين الآن لأنهم لا يعتبرون أنفسهم مبتدئين.

إذا فلماذا التمسك بالارتجالية؟ فمن وجهة نظرى أعتقد أن الممثلين هم المؤلفين باستخدامهم لحواسهم وأجسامهم استخداماً يفوق استخدام هذه الدفاتر السمراء الورقية. فتذكر مسلمات الإنتاج حيث الممثلين في فترة الخمسين عاماً الماضية الذين توصلوا إلى نوع الشخصية الحالية أمثال بلزاك في وقته حينما أحصى كوميديا البشر فمصطلح نوع الشخصية يحمل غباءً جزئياً على الرغم من احتمالية ذلك بالفعل. فالشخصية غير محددة وغير كاملة وبالرغم من ذلك فإنها تحكى لنا قصة معينة داخل المجتمع. فمن البديهى أن يقول الإنسان أن تصنيف الشخصية كشخص رأسمالى شرير بسيجار سميك وقبعة متشامخه. وهذا النوع من العبارات المبتذلة واضح ونحن نريد أن نتجنبها. فهذا الرأسمالى كان نتيجة لفترة طويلة من العمل قام بها بنتالون *Pantalon* خلال الكوميديا الارتجالية التى تعتبر بزوغاً رائعاً للبورجوازية. فقد تمثلنا

وبذلنا من أجله كل شيء حتى الموت فقد غير موضعه فوجدنا أنفسنا، أمام خداع ومكر بنتالون مع الرأسمالى وموهبته ممتزجة بذكاء وعنف بنتالون ... إلخ والذي يعتبر رأياً عاماً فيما يخص الرأسمالى. وهذا ما نبتغيه وليس معنى ذلك أننى قلت إننا دائماً ننجح.

ب : ماهو السبب فى اختبارك الحديث عن الحقيقة المعاصرة باستعارة شخصيات من الكوميديا الإيطاليا الارتجالية؟

م : هذه ليست شخصيات مستعارة فإنى اعتقد انها جزءاً منا مثلما أقول أنك تبنى بيتاً إذاً فلماذا نستخدم الطوب بينما جيمع المنازل الآن تبنى من الخرسانات؟ هل من يجيب نعم لأن الطوب له ماهية اقتصادية وأقل تلويثاً لمعظم الطرق الضرورية. وهذا ما يجب علينا قوله. فلقد حدث وسلكنا نفس الطريق فى المعالجة للمسرح فلم نشرع فى سرقة شخصيات. ففى حالة الكوميديا رجعنا لأخذ نوع معين من العمل الذى يبدو لنا غير مكتمل وقمنا نحن بمحاولة تجديده.

وعندما بدأنا فى العمل فقد عرضت أن نقدم عرض تيڤينين *Thevenin* على المسرح فإنها تعد تمريناً وفى ذات الوقت ظهرت لنا مشكلة طرحت لنا خيارين لا ثالث لهما. أولهما أنها جعلتنا نؤمن أن ذلك هو نظام العدالة والحكم فى البلاد ذاك الذى لا نقبله ونرضى به وثانيهما أنه تقرر أن تعرض القصة بالطريقة التى يود الناس أن تعرض بها تبعاً لهويتهم. فالشجاعة من البعض والجبن من الآخر تم طرحها ولذلك استطاع المرء أن يفهم الآليات التى نشير بها إليه،

آليـات البـشـر ثم بعـد ذلك سندرك فى تلك الآونة أنه لا يوجـد شكل يحفظ كدعامـة. فبرخت ليس تكويناً ولكنه رؤية مسرحية وإذا سألت نفسك فسوف تجد أنك تتعامل معها كما تعامل معها برخت حيث ظهرت كل أنواع الهرطقات.

إن ماوقـع فى ثيڤينين مـاهو إلا حدث مـعاصـر للممـثلين. وقـد تعلق بالناس فى نفس العصر مثلهم ولذلك فإنهم وجدوا فى القيام به استحالة نظراً للمسافة بينهما ولذلك فقد قدمت عدة طرق للأداء وقد كانت اقتراحات غير فطرية تماماً فقد مثلت على خشبة المسرح الصينى منذ ألف عـام وعلى المسـرح الإيطالى منذ ثلاثمائة سنة وقمت شـخصـياً بأدائها على مسارح باريس فى العصور الوسطي. وذلك أتذكره عندما أُمثِّل معنى الإهمـال عندما قلت لنفسى إن الحيـاه الدنيوية محدودة. فنحن نجرى التجربة ليوم واحد مع أول هيأتين حيث أدركنا بثبات أننا حـصلنا على ضـالتنا. فلدينا العـديد من الاقتـراحـات للأزيـاء...إلخ للعصور الوسطى ولكن ليس تكوين المسرح. وبعـد فترة وجدنا أنفسنا فى تلك الأعـمـال المعروضـة على أرصـفـة الشوارع حـيث وجـدنا أن الكومـيـديا الإيطاليـة الارتجـاليـة الصـينيـة ذات أهمـيـة أيضـاً فى هذا الصـدد. فنحن أيضـاً قـمنا بأداء أدوار تراجـيـديا مكتـوبة روائياً (حـيث وجدنا الشـخصـيـة الكوميدية فأخذناها كرسالة فى مـسرحـيـة أنتيجون وحديثاً فإن موليير شخصياً كان من مشجعى هذا الاتجاه. ومن وجهة نظرى فإنى أعتقد أن هذا الاتجاه يشمل الكل.

ب : فى أول مـرة عندمـا أتيت لرؤيتك وأنت تعـمل كنتم تلتـفـون حـول المنضـدة فى المحـفل وكنت أنت منهـمكة فى قـراءة نبـذات من چاك كوبو والتى أخـرجت للجـمـهور. إنهم كـانوا يتحـدثون عن الارتجـاليـة وعن رغبة كوبو لإحياء الارتجـالية فى الكوميديا فى الوقت الحاضر والتى تسيـر على نسق المبـادئ التى وردت فى الكومـيـديا الإيطاليـة وعند ذلك بدا عليك أنك قد وجدت ما قد كـان يشغل بـالك فيبدو انك متحمس إلى أبعد الحدود.

م : نعم لقد اكتشفت ذلك. فأنت تعرف أننى لا أمتلك ثقافة فى مـايخص نظريات المسـرح فـإنى على دراية بسـيطة بـ برخت ومـيـورهولد *Meyerhold* ولكنى أعتقد أن هناك شيئاً يفوق العادة فى أعمال كوبو *Copeau* فالشيء الوحيد الذى يقلقنى أنه لم يستطيع إدراك كوميديا الارتجـال الحديثـة بنجـاح حيث إنـه تمنى ذلك. ولكنى أشعـر برغبـة تتملكنى لقطع رأسى بسيف داموكليز.

ب : من المؤكد أنك تتذكر ذلك المؤتمر الخاص بجمع الإبداع فى مسرح بكاميـير حيث حضرته سيـادتك مع بيتر بروك، وأمندجـاتى ...إلخ حيث تساءلت هل التكاتف الإبداعى قد تحقق داخل مسرح الشمس؟ وقـد عـرضت رأيك فى هذا الموضـوع وقلت أنصـتـوا!! إنى لم أعـرف..ولكن مـا أستطيع أن أخـبـركم به، وهذا كل ما أستطيع، إن العمل المتكاتف ماهو إلا نوع نموذجى نحاول توجيه جهودنا صوبه مباشرة. فماذا تقول عن هذه الأيام؟ هل هناك تقدم فى هذا السبيل؟ هل تشعر بأنك على مقربة من ذلك الإبداع الجماعى الحقيقى؟ وهل هذا قد يوجد يوماً ما؟

م : أعتقد أنه قد انتشر فى المهرجون حيث يوجد جزء كبير من الإبداع الجماعى ففى عام ١٧٨٩ ازداد وكذلك فى ١٧٩٣ وفى الوقت الحاضر فإننا قد حققنا تقدماً كبيراً فى هذا الصدد حيث ازدادت مسؤلية الفرد فى هذا الإنتاج. بالطبع فإن هناك العديد من الممثلين، غير موزعين بإتقان فى المقابل فإنه يوجد آخرون تثقل أحمالهم بعدد لا حصر له من الأشياء وهم المستمرون فى إبداعهم وخاصة أن هناك آخرين ليست لديهم المقدرة على ذلك كما كان عام ١٧٩٣ ومن بينهم ممثلى القارة فى تلك الآونة.

ب : كما تعلم أن الجمهور يتحدث عن المشكلة الخاصة بالعلاقات بين الممثلين وبينك أى بين المجموعة وبينك. لقد كنت عائداً لتوى عندما واجهنى ذلك السؤال الذى يتعلق بتقاليد المسرح حيث يتحدث الممثلون مباشرة ويترجمون مايرغبه المخرج. ويبقى بعض الناس الذين ينكرون ذلك ويعملون على التقليل من مصداقيته للمجموعة مع اعتبار مسرح الشمس هو مسرح منوشكين.

م : لقد سألت سؤالاً ليس بجديد ففى مسرح الشمس *Soleil* لا أعتقد أن دورى يكون الإنقاص ولكننى أعتقد أن أدوار الآخرين تتزايد وهذا هو التحليل المختلف فى بعض الأشياء فإنى لا أفكر فى تحقيق عمل متكامل فقط عندما لا أملك شيئاً لأن هذا الاتجاه ايضاً ليس صحيحاً. فأنا أؤمن بأنه من الخطأ القول أنه العمل الجماعى يطيق إلغاء الالتزام بمكان معين لكل فرد. فأنا لم أتحدث عن الشكل الهرمى ولكن عن

الوظيفة إذ أعتقد أن دور الممثل سوف يبقى متجدداً ومختلفاً عن الملكية الذاتية. فالمهم خلال هذه المرحلة هو أن تكون المحادثة غنية وغزيرة فى ظل الإبقاء على مبدأ الاختلاف الوظيفى. فربما نحتاج إلى المركزية الديمقراطية الثابتة المستقرة. فأصل المشكلة ليس مرده الإنقاص ولكنه ماهية كل شخصية حيال المواقف التى تتعامل معها فى ظل الحيطة مما يواكب حدوث هذه المواقف وماسبقها.

ب : بكل تأكيد فإن ذلك يحمل شيئاً من الغموض خاصة عند القول «دع الكل يبدع» على الرغم من أننى لا أعتقد ذلك.

م : بكل تأكيد يمكننا الإبداع بالتضامن والتكاتف سواء بتحديد الوظائف لكل فرد أو بالتمركز حول شخص بعينه. وهذا لا يصلح لتطبيق أى رؤية هرمية. فإن القول بأن المرء لا يبدع مع الآخر غير حقيقى تماماً فالإبداع ماهو إلا بداية من شخص يكملها ويتممها الآخر وإذا أبدع شخصان فى وقت واحد فإن ذلك يعمل على تكوين دائرة يتحدث الاثنان خلالها.

فكل فرد يجب أن يُملك جينات للإبداع والأرض الخصبة التى ينمو خلالها إبداعه وإذا لم يتواجد ذلك فسنجد الكثير والكثير من تلك الارتباكات التى تسئ إلى الارتجالية.

ب : فى مقال نشر عام ١٩٦٨ غاية فى الجمال ورونق وبساطة الأسلوب يمكنك أن تعبر عن طموحك وشكوكك التى تساورك فى ظل العالم

اليوم. فهل لديك انطباع عن تقدمك فى ساحة التقديم فى المسرح الشعبي؟ وفى أى فرع؟

م : إنى أعتقد أننا نعد أنفسنا لإمكانية التحويل الذى يعنى أن المسرح الشعبى سوف يكون له وجود على الساحة المسرحية . فنحن على أتم استعداد لكى نتمكن من عرض الأدوات الهامه ففى الاجتماعات واللقاءات التى استغرقت ليلة أمس مع عمال كادوك أود أن أقول شيئاً هو أنه عندما نريد التحدث عن الأسباب التى دفعت بالإنتاج إلى الأمام فإن ذلك كان عن طريق العمال أنفسهم ومن هنا سوف نرتبط ارتباطاً قوياً بالمسرح الشعبى ويصعب أن نقدم تعريفا آخر.

فمن الطبيعى بعد ذلك أن مشاهدى العمل هم العمال أنفسهم ولكننا نتجنب الحقيقة التى ترتكز على الآحداث فأود بذلك أن اشير إلى أزمة السرد القصصى. فمن المعروف أنه فى عام ١٩٦٨ لم يأخذ العرض فرصته للوصول الى المشاهدين من هذا النوع ولكننا على علم بأنه فى ذلك الوقت مثل الحاضر كانت الأمور كلها خيالات. وفى عام ١٧٨٩ شاهد العمل مايقرب من ٣٥٠,٠٠٠ و ٤٥٠,٠٠٠ مشاهد حتى أننا استحوزنا على مشاهدى هذا النوع والمشاهدين الآخرين ولكنك لا تستطيع تحقيق ذلك كل يوم. فهناك الاجتماعات والإضرابات بمناسباتها وعروض الكفاح المسلح (تنظم عن طريق تدخل العسكريين) حيث تلمس جوهر الحياة العمليه للمشاهدين. ولكن المشاهدين لا يشاركون العمال. وأنا على دراية بالحقيقة التى مردودها

أننا قد وصلنا إلى نسبة مئوية صغيرة من جمهور المشاهدين وصلت إلى ٦-٧٪ مقابل اثنين وثلاثة فى أماكن أخرى «مثلما وصلت إلى شركات أخرى فى مسرح الحوادث، ولكن على أيه حال فإنى أعتقد أن من الصعب خلق مسرح شعبى بأداء عروض معينة فى ظل الظروف المتعلقة بالتتابع الهرمى للأجور أو التتابع الهرمى للجمال حتى ولو كانت موجودة فى كتابات ماركس لمسرحيات معينة وبطريقة مبدعة استطاعوا ونجحوا فى أدائها أمام ٣,٠٠٠ عامل.

ومن جهتنا فنحن نجهز أنفسنا، ولذلك فإن وظيفة مسرح الشمس يمكن تطويرها بقدر الإمكان بحيث لا ينتج شىء يعوق المركزية ولذلك فالممثلون والفنانون ينكبون على عملهم ليخرجوا لنا العمل الذى يريده الجمهور وليس بسؤالهم ماذا يميلون إلى؟ ولكن بأداء عروض من واقع الحياة وهذا مايوضح معنى المسرح الشعبى فى الأوقات الحاضرة فهو غير موجود ولكن لا أحد فى مقدوره أن يقول أنه غير موجود.

٣ ـ ٤

الفردية والأداء الجماعى

من حوار مع آريان منوشكين أجراه محرر و مسرح الجمهور

من خلال مقابلة شخصية اخذت بعد وقت قصير من افتتاح وبداية العصر الذهبى قامت آريان بمواجهة وجدال مع أحد المصورين فى المسرح العام حول الأعمال الاجتماعية فى الإبداع الجماعى داخل ا لمسرح الجمهورى والعلاقة بين السياسات والاستعراضات داخل العمل ذلك إلى جانب المشكلات المطروحة خلال تطور العمل.

بالنظر إلى المواقف المسرحية الحالية فإن المرء يمكن أن يقول أن مسرح الجمهور يجيب بيسر عما إذا كانت المواقف تعبر عن تقدم الحقيقة الواقعة ولكنك فى العصر الذهبى يبدو لك أنك ستتخذ الطريق المعاكس للمراوغة.

منوشكين: لذلك فيجب أن نضع افتراضاً وهو أنها مازالت هكذا وإلا وجب علينا إيقاف الأعمال المسرحية حتى نكتشف الحقيقة مع بقاء المحاولة قيد النظر.

ت: هل تعتقد أن اعداد المشاهدين ورضا كل منهم سوف يمثل مقياساً متكافئاً لذلك؟

م: بكل تأكيد يمكنك خداع الناس ولكن ليس على طول الخط ولفترات طويله، ذلك على عكس ما تؤمن به فليس هناك مشاهدون بلا رأى محدد. ففى عام ١٧٩٣ كان التواجد وردود الفعل العنيفة أكثر من عام

١٧٨٩ وبعث على الرضا. فيمكنك القول أن تدبير عوامل معينة لا يجعلنا بعيدين عن دائرة الضوء -فنحن على دراية بأنه العصر الذهبى- قد تحركنا من خلالها تجاه ماهيتنا على اختلاف وجهات نظرنا للأشياء والأمور فهو موضوع الشكل والتفكير والاستقلالية السياسية.

هذا ما جعلنا نطلق على العرض الأول المسودة الأولى فليس لدينا الاشتياق للانتظار قدر ما نشتاق إلى أن نلتقى بالمشاهدين.

ت : نرى فى تقاليد المسرح العام وتمارينة ونشاطاته أن هناك استقلالية فى الشكل عن الجهاز الرئيسى المسرحى المؤسس. فأول شيئ تقابله هو الممثل الذى يخلق النصوص بالاستعانة بالشكل الرئيسي من التقاليد الشعبية. وهذا مايجعلك تتساءل: ما الذى يجعلنا نسير على هذا النسق؟ ولِم هذه الريبة عند النظر للنصوص؟

م : ليس هناك ريبة بالنظر إلى النصوص. فقبل المهرجون قرأنا المئات من هذا القبيل. وإذا أردنا ألا نقلص عرضهم مسرحياً فهذا راجعٌ إلى أنه غير موجود حتى الآن اتصال ليس بأوراقنا ولكن بوظيفة هذه المجموعة. فنحن فقط نريد أن نحذف هذا التدرج الهرمى من اعتباراتنا كى نتأكد أن كل شخص يطور ويقدم الأفضل من ذلك كله.

فعندما عرضت عظام المسرحيات أخذت نفس المجموعة من البشر نفس الدور فعلى حد علمى أن الفرد لا بد أن يتثقف بالمعلومات حتى يستطيع التفرقة بين الجيد والردئ. وبعد فترة محدودة من الوقت

سوف تلتحق بركب الآخرين فبالطبع كل شيء لا يستطاع ادراكه فى وقت واحد وبطريقة كاملة. وفى هذا العرض إذا لم يظهر الفنان ابداعه أمام المشاهدين فسوف يتلقى نتيجة أسوأ بين يديه فلا بد أن يخلط حركاته بإبداعه. ففى الحقيقة إن هذا النص يجذبنا ويستحوذ على بؤرة اهتماماتنا. فقد كتب لمجاميع وفرق تختلف عما نملكه فى حوزتنا.

ت : بالتأكيد فإن الأحقاب وتواليها تعطى التعبير الفنى رونقا إبداعياً فالأعمال قد تكون غير معروفة المصادر. وفى البعض الآخر نجد الإنسان والشخصية التى تثير تساؤلات عصرها وفى بعض الأحيان كانت الشخصية تقوم بالإيحاء. فهل تعتقد إذاً أن فى إمكان التجمع فى الأداء أن يلعب نفس الدور فى بلورة هذه التساؤلات؟

م : التضامن ليس سلبية الأشخاص فى طريقة أدائهم. فمن الخطأ أن ننظر إلى التضامن فى ظل فقدانه للأعين والألسن والأيادى فالتضامن هو اجتماع لكل هذه الأجزاء. فإذا أراد شكسبير أن يبلور إحدى علاماته الاستفهامية فى مجتمعه فليس من شك أن عليه أن يعيد عنونة هذا الرفض وهؤلاء المشخصون.

ت : إن المشكلة العظمى هى كيفية الاستفهام الصحيح. ففى العصر الذهبى يستطيع المرء اقتناص الانطباع المسرحى ذلك الذى يبقى فى مقدمة الأشياء قبل التمرين الاستفهامى التعليمى الذى يجعل الحقيقة المعاصرة غير مألوفة.

م : هذا مايجعلنا نطلق على هذا الإنتاج المسودة الأولى ولكن عدم وفائها بالعرض ليس السبب فيه راجعاً إلى أننا متضامنين. فكل الكتاب فى الثلاثين سنة الماضية يضاهون برخت *Brecht* فى تمسكهم بقشور الأشياء ومن هنا يتضح أن ذلك مرده هو أن الحقيقة المعاصرة صعبة التحليل.

ت : لقد أطلقت عليها المسودة الأولى ألا يعنى ذلك أن العمل غير واضح؟ وأنك تعلن وتشير للمشاهدين بأن ذلك هو أول محاولة. وأن الموضوع يبدو مغلقاً.

م : بالإشارة إلى العصر الذهبى فقد كانت المسودة الأولى اعتراف مؤلم. فلا نستطيع أن نقبل على هذا بقلب صافٍ. فليس لدينا القدرة على انحياز كل مانريده ولكننا يجب أن نواجه الجمهور فالآن هذا جمهور من الخارج وعلى ذلك فإنى أعتقد أنهم غير مؤهلين لاستقبال عمل غير منتهٍ. خاصة ذلك العرض قريب النهاية أو الارتجالية الخالصة التى تؤدى بانتظام والتى من ا لسهل أن تنحدر إلى استخدام أخبار وحوادث غير حقيقية واحتفالات مزيفة ومشاركات ليس لها وجود.

ت : فى الواقع أن مجتمعنا يعرض علينا الاعتراف من خلال المحاولة.

م : عندما كنا فى سيڤينيس *Cevennes* عرضنا بجدية، فقمنا بالارتجال المبنى على آراء المشاهدين. فلقد اختبرنا مثل هذه الفرقة عندما وصلنا إلى هذه النقطة من التفكير الحى الذى لا نطلب بعده شيئاً آخر. فهناك

منطقية بين الخبرة بمثل هذا النوع وتحقيق العمل الكامل. فقوانين الإنتاج لم تعطنا الفرصة لعرض ايه خبرة. وليس هناك ما يتعلق بتفكير وإيضاح الشخصية المنتهية العصر الذهبى بوضوح فى كل شكل ودور خلال نفس الإنتاج.

ت : يُهيأ لى أن أحد الصعوبات والمشكلات التى تواجه ذلك الإنتاج هى الارتباط اللفظى بين كل من الشكل والقصة والذى يعتبر لبعض الوقت مشكلة وخذ مثالاً التغير التتابعى للحجر فى ديكور الإنتاج الإنشائي فالموقف يبدو لنا أنه مكون فقط للسماح لتلك التلفيقات.

م : الحقيقة لم نقصد ابتداع أى من هذه الأمور فالقصة قد نقلت لنا من خلال عمال كوداك فلو كانت تجعلك غير مستقر فإنها قد تأسست من الحقيقة التى مهد لها أن فى أوقات الليل يمكنك مشاهدة الإنتاج حيث يسمح الممثلون لأنفسهم أن يسعدوا بالآداء ولكنهم مايلبثون أن يتناسوا القصة. وهذا اخطر شيئ بالنسبة للممثلين فى عملنا. ولكنك لو ظللت على دراية بما يتم أداؤه فإنه لن يكون هناك انفصال عن هذا التواصل. وإنى لمؤمن أن هؤلاء الناس الذين تعتبرهم بلا قيمه فى العصر الذهبى هم ممثلون مبتدعون وعمال ذوى رونق خاص ولكن مادون ذلك هو الضعف ذاته. فأفضل لحظة فى التكوين هى أيضاً أفضل لحظة فى القصة والمعنى شبه المتضارب. ومثال ذلك تتابع المهاجرين فى بيوت شبابهم هو لحظة اندفاع من المراكز المحدودة إلى القواعد الفنية.

ت : هل عدم استخدام الشكل القديم للتحدث عن العالم المعاصر يمثل نوعاً من القيود؟

م : من الضروري أخذ بعضها ولكن لا أوافق على ذلك الشكل القديم فهو غاية في البساطة حتى أنه جعل المسرح فقيراً ومن بين الأشياء الأخرى أنها لا تعطينا القدرة لتجنب ماندعوه قيود واقعية محبة الجمال والتي انتشرت في الآونة الأخيرة. فبالنسبة لي فإن هذه الواقعية لمحبة الجمال تضاد واقعية برخت، فالمرء لا بد أن يلقى نظرة على هذه الواقعية. فكل له معنى دون الممثلين وأقوالهم فهذه المحبة الواقعية للجمال ماهي إلا إرهاب وتطرف فالمشاهد يهاجم مالا معنى له أو هدف. فهي عروض بسيطة غير معروف هويتها. فالخيال غير موجود وعلى ذلك فلا سبيل إلى ترك العرض. فالواقعية هي انتقال وتنوع المحادثات وسماحها للمشجع بالوصول إلى الحس الخفي. ولقد كان برخت هو من دعم هذه الأهمية حيث إنه قدسها من خلال المدرسة التي كان مصدر إبداعها هو المشجع.

ت : ولكن الموضوع ليس صورياً بل ايدلوجياً.

م : نحن نعمل من خلال الكوميديا الإيطالية الارتجالية ومن خلال المسرح الصيني. لتوطيد العلاقة بين الممثل والقصة والمسرح فأساس الارتجال من الكوميديا التي لها نتائج مختلفة عن تلك التي كانت أساساً في إنشاء المسرح الصيني. وليس هناك شئ بعد ذلك فالكوميديا تعطينا الفرصة لعملية حبك شخصياتنا. فالمسرح الآسيوي يسمح لنا

بتكوين التراكيب. فلقد لوحظ أن الاستقلال للشكل قد ذاع استعماله واستنبطنا شخصيات مختلفة ومع ذلك فإنها تؤدى الوظيفة بكل إتقان. وإحدى مميزات آريكوين أن الكوميديا البدائية تسببت فى وجود عرض قوى للشخصيات. بينما المسرح الآسيوى أنتج ماكنا غير محتاجين له وكذلك لعامة الشعب. وعند القول أنه العمل بالقناع والكوميديا وارتفاعها إلى مستوى يعلو الباقى لأنها تمثل لنا صعوبات كثيرة. بالرغم من أن هذا هو أول عرض مسرحى. فلا يمكننا أن نأخذ فى الاعتبار أن هذه الأشكال أشكال قديمة. فنحن نسمح لأنفسنا بتلك الأشكال للمستويات المتدنية التى لا تعطينا الرغبة فى الهبوط.

ت : إذاً لا يتعجب المرء من استعمال كوميديا أساسها دراسة رمزية للشخصية التى لا تحمل فى طياتها الرجوع عن الإنتاج. وباختيار بنتالون *Pantalon* ليمثل ذلك الرأسمالى فإنه قد قام بتطويع مفهوم الرأسمالى إلى هويته فالتثبيت غير الملائم لم يمكن المرء من رؤية نظام من يؤدى خلافاً عنه.

م : لا يعتبر بنتالون هوية فإنه أكثر تعقيداً وينقاد باهتمامه الشخصى وشعوره. فمن غير الصالح للمرء أن يفكر فى هذه النظرة دون ما سبقها من عناصر. فبنتالون غير شرعى. ولو أن هذا صحيح يجب أن يكون ذلك بإرادته قبل أن نحصل على شخصية توضيحيه من خلال الانتاج تنم عن هذا. وأعتقد أنه لا يوجد أحد يدعم هذه الكلمات والنقد دون دليل. فهذا هو موقع النهاية وليس الخطأ ناتجاً عن حبه نوع

الشخصية أو حتى الممثل فهم ضحايا لعدم المعرفة الكافية للقصة وبعض الملاحظات التى لها أهميتها ويجب عليه تطبيق ذلك خلال البروفات. فسوف نبتهج كثيراً من هذه الشخصية لأنها أكثر عطفاً.

ت : من المهم أن نجعل الإنتاج سهلا ميسراً حيث عرض برخت انتحار عامل فى شكل غير مأساوى وتافه ويومى. وقرر الرقيب وقتها أنها أخطر من مجرد تجسيد الموت دراميا. ولذا فهو موت غير طبيعى. وهذه هى حالة عبدالله. أليس كذلك؟.

م : لقد تناسيت المستويات التى نصبح بها ضحايا للصحافة. فنحن اعتدنا أن نقرأ فى هذه الآيام القاسية التى كان الفرنسيون والبرتغاليون والجزائريون يتساقطون واحداً تلو الآخر من الحوادث الصناعية. وكرد فعل لهذا نود أن نفترض هل هذا شائع أم أن موت العامل هو حدث استثنائى. فالمأساة تنكر كل وقت. وهذا مايجعل موت عبدالله يعد مثل أحد أعظم ملوك روايات شكسبير بل أبعد من ذلك. فهذه الشخصية لا تمثل الضحية لأن الحقيقة هى أن يتجنب العنف مقابل الموت.

ت : هل هناك مزيد من العنف والقسوة فى العمل؟ بالأخذ فى الاعتبار أرلكوين حيث إن الشخصية كانت تتطور تطوراً نفسياً تبعاً لحاجتها، جوعها الجنسى... إلخ وهذا مايجعل السلوك ينافى الأحكام الأخلاقية ولكن عبدالله يبدو غامضاً مثال ذلك أننا نأسف عند عدم رؤيته يقف لينتظر دوره خارج باب بيت الدعارة.

م : المشهد غير موجود، فعلى الرغم من طوله لم نلجأ إلى تضمينه داخل العرض ذلك رغما عن موافقتى على شخصية عبدالله فإنى أشعر أننا لا يجب أن نتحلى بالحرية الكاملة من وجهة نظرنا عند النظر لهذه الشخصية فنحن بلا شك ضحايا للتحريم أو عدم القانونية وعدم الشرعية.

ت : أليست المشكلة هى إنقاص أدوار الشخصيات الهامشية فى العمل مثل تشابلن؟ إذ إن مشيته ورأسه الضخم قاما بتحويله إلى مجرد آلة تسمح للآخرين باتباع سلوك معين.

م : إنها سهولة نسبية فى وضع شخصية فردية البناء على خط الأحداث بين تعاقب الفصول. فهذا غاية فى الصعوبة وهما تمكنا من خلق آحدها كمقدمة للفصل أى المتحدث قبل بدايته فإننا سنتفقد الاتحاد والوحدة داخل إنتاجنا كنتيجة حتمية لذلك. وهذا خطر غير شائع وغير مميز الهوية. وإنى أعتقد أن تراكم الأحداث يعتبر إثباتاً يمكن عرضه فقط خلال الشخصيات. وهنا السؤال الذى يطرح نفسه على عقولنا هو كيف تقوم بأداء هذه التراكمات؟ فإنه لا يمكن تضمينهم بنجاح فى نماذج الشخصية. ويمكن أن نرسم تصوراً آخر مستمداً من الماضى يعود إلى طرق كتابة الحكاية ولكن هنا لا يجب أن يكون المراسل هو الشاهد الوحيد على الأحداث بل على الأقل يكون شريكاً فيها ويحيا داخلها.

ت : هل المشكلة ترجع أصلاً إلى الأقنعة؟

م : في الحقيقة أن في استخدام القناع تظهر التفردية والتي لا تشاركها أشياء أخرى فالقناع لا يقدم لنا الخبرة التضامنية بعرضه للخبرة الفردية.

ت : إذاً فلا عجب أن الفلسفة الأدبية تأخذ في اعتبارها السياسات في العرض؟ فهي تبدو عند دراستها أنها طريقة حياتية وأسلوب سلوكي أكثر من أنها مجرد أعمال روتينية.

م : العمليات دائماً تظهر خلال السلوك وبالإضافة لذلك فإن الممثل لا يمكن له أنه يعمل بعيداً عن هذه العمليات. فلو قام بذلك فسوف يفقد الخيال والإلهام السلوكي فالضد يظهر أنه أكثر إنتاجاً. ومع ذلك وكما أعلنت آنفاً أن الإنتاج يكون خطيراً على الممثل على الرغم من ضمانة لعلاقته مع المشاهد. فمن الصعب إذاً التغاضي عن العملية وفقدانها. وهكذا نجد أن هذه العمليات يصعب إدراكها الآن عما كان في الماضي ولكن من الممكن إدراكها من خلال الصراعات، والحقائق، والشخصيات. أي أن كل ماله أهمية ليس معنوياً.

ت : في عملية هجر الكتابة المسرحية هل لم ينتابك شعور بفقدانك لشيء ما؟

م : بالطبع. فنحن لا نضاهي شكسبير! في طريقنا نحو الاشتراكية ربما فقدنا أشياء معينة ولكن الشيء المهم ما الذي ربحناه من هذا التغير فبكل تأكيد كل ما نفقده اليوم سيعود يوماً ما.

التأليف من خلال الارتجال

وبناء المشهد وصوفى لسون (موسكو)

فن الممثل ماهو إلا تغير للمواقع . فهو مصمم يمثل من الفراغ يبدأ الصورة ويتابعه مشجعين. آريان منوشكين ، صوفى موسكو هى أداة تكامل لمسرح الشمس *Soleil* بتتابع العمل منذ عام ١٩٧٠ . وخلال فترة السبعينات وكطالبة دراسات عليا كانت تحضر وتواظب على البروفات حتى عام ١٧٨٩ كمساعدة لمنوشكين. فقد سجلت كل جلسات العلم بكل دقة فهى تمثل ارشيفاً حياً لما كان لهذه الصحبة من فائدة ومكسب فلقد حصلت بجدارة على لقب الذاكرة المساعدة والمقتطفات التالية أخذت من بروفات لوج *Log* للعصر الذهبى فلقد عرض موسكو *Moscoso* وصفاً تفصيلياً لتطور الارتجالية فى لب التتابع داخل العمل أو الإنتاج فحسابها يحمل اتجاها معيارياً للملاحظات التى توضح العلاقة من خلال الارتباط بعمل القناع. خاصة اهمية التنقل وتغير المواقع ونغمات الصوت فى تطور الشخصية والموقف.

فأساسيات بناء موقع المشهد بسيطة ففى الثالث من ديسمبر عام ١٩٧٣ اقترح آريان أن الممثل يعمل من خلال شرائط لتسجيل الأصوات أثناء بناء المشهد داخل الصحافة المطبوعة مع ثبات التغير والتبادل. وبدون بذل الجهد لا يمكن لنا استنتاج أية صيغة دقيقة محددة لهذا الاتجاه فى هذه الآونة وفى نطاق عملنا فإن هذه الشرائط تعطينا القدرة على تجنب العبارات المبتذلة والأفكار التى تثير الخيال والإلهام فى بناء الموقف. ومنذ البداية فإن هذه الشرائط تسمح لنا بنقل المعلومات الواقعية فى معاقلها.

والملاحظة التى تبدو مهمة بالنسبة لى أن البعد التاريخى يقدم صورة مهمة للغاية لتحريك المعرفة لدى الممثلين صوب تطوير خيالهم فى تلك الأوقات التى لم تصل حتى الآن بنا إلى المعرفة بمدى الخيال الذى يكتظ به المنظر الطبيعى.

والاقتراح الخاص باستخدام هذه الشرائط اشتمل على جانبين فى العمل هما:

أولاً: بالنسبة لنغمة الصوت: فشريط بناء المشهد صمم كما ينبغى له أن يصمم فهو يخلق الفكرة الخاصة بالضوضاء الخلفية والتى تعتبر ذات مزايا هامة مثل التقليل من الضوضاء ومن ناحية أخرى ذلك الموضوع الذى تهيمن عليه فكرة اندفاع الضوضاء من الآلات. وهذا بطبيعة الحال يطوق الممثلين من كافة النواحى ويجعلهم مضطربين ويدفعهم للارتجال الصامت أو على الأقل بدون رغبتهم فى عدم وضوح أصواتهم وفهمها فى سبيل تسلط التسجيل بالحركات الجسيمة على العرض.

ثانياً: وأهميتها راجعة إلى انبثاقها من الأولى. فإبداع الموقف. وكيف يقدم هذا الشريط المساعدة للمثل كى يبدع بأسلوبه الخاص. فحيز العمل فى المشهد والموقع حيث يستطيع الممثل الحركة والتمثيل ومواجهة بعضهم البعض من خلال أدوارهم مع دفع الصراع للأمام. كل هذا هو بطبيعة الحال المكون الأول الذى به تنقل القصة موضوعاً ومضموناً للمشاهد إذا فكيف يكون هذا؟

ملاحظة: هذا التحليل يمكن القيام به ولكن بعد إدراك طبيعة الحادث والظروف التى انتهت به إلى هذا الحد. ولكن هذا الاقتراح غير ممكن فى لحظات حدوث الموضوع الأصلى المقترح. فالعمل الناتج يؤدى إلى فكرة مهمة

جداً. فنغمة الصوت والموسيقا الداخلية والأقنعة الشخصية لا بد من استخدامها فى مواقع محددة وبطرق خاصة.

وبدخول الثالث من ديسمبر كانت المحاولة الوحيدة للحركة المعاصرة حيث تم أداء مشهد حفلة العشاء التى استطعنا رؤيتها ومشاهدتها للمرة الأولى فى الإنتاج.

وكذلك ففى الثالث من ديسمبر لعام ١٩٧٣ قام الممثلون بارتجال المشهد الخاص بالبناء الإنشائي فى أسلوب الكوميديا القديمة والتى كانت تقال على أساس من العادات القديمة وبدون الالتزام بتسلسل الأحداث التاريخية الذى يهدف إلى تصارع خيالات الممثلين بعبارات حرة مبتذلة. وهذا هو ماجعل آرلكوين وبريجنيلا يلقون بأنفسهم لاكتشاف وظائف غير تلك التى رسمت لهم بالتقليد وباعتبارهم تلاميذ لبنتالون السيد لإنجاز مهام معينة محددة لهم آنفاً.

من شروط العمل اثنان هما:

١ – *حاول إيجاد العلاقة الحسية بين كلٍ من حيز إبداع الصوت وحيز الابداع الداخلى للموسيقا لكل شخصية.*

٢ – *اعرض العمل عند درجة حرارة دون الخمس عشرة درجة مئوية فى منتصف الشتاء. هذا الاقتراح يجب تنفيذه عند التعبير عن أول صراع.*

بالإضافة إلى ذلك فإن الشرط العام للارتجال باستخدام أى قناع هو أنه يجب لكل شخصية أن تتميزْ بمدخل وبداية خاصة بها مع العرض المعتمد على استخدام كل أجزاء الجسم وهذه حالة خاصة جداً.

وهذه الحالة بطبيعة الموقف توجد نوعاً من التوازن مع الموقف العام سواء بالتضارب أو الانسجام معه. وبهذا الأسلوب يستطيع الممثل باستخدام مدخل الشخصية وتقديم وعرض هذه الشخصية للمشاهد فى الموضع حيث لا يظهر الحدث بوضوح.

وعندما تتوافق الشخصيات مع المكان فلن يكون هناك تعارض مع ذوقية المكان ولكن مع تفاصيل هذا التوافق. فبعض الممثلين ينتقون تفاصيل معينة لشخصياتهم التى تظهر فى كتابات آرلكوين وبرخت (وبالرجوع إلى أفلام چين رنوار نجدة يتحدث عن الواقعية الداخلية).

فالشخصيات بشكل آلى تشبع نفسها بنغمات الصوت الصادر من الآلات فليس هناك صراع ولذلك فلم تنتج قصة عن ذلك.

وصعوبة اداء العمل تتمثل فى أننا لا نتصل بالعمال بل بهذه الشخصيات التى تجسد لنا بعض المواقف والصراعات التى تنتج من التطور الوظيفى.

فنحن نعمل كبداية من خلال أعمال آرلكوين وبريخت ونحاول بلا جدوى إيجاد تبرير للهفوات التى يقوم بها ملاحظ العمال فى كتابات آرلكوين بالرغم من احتياجنا الشديد لهذه الشخصية فإننا نشهد على ولادة شخصية لاهير. فلقد توصل الممثل الى هذا الاسم أخيراً ذلك الذى ندعوه بملاحظ العمال. ومن هذه النقطة يستطيع أن يكون تاجراً قذراً، تاجر أحذية. وفى المستقبل سوف يجد العديد من الوظائف الأخرى.

وهناك أيضاً ملاحظة غاية فى الأهمية ألا وهى أن الإبداع فى شخصية ما يحدث عادة فى فترة سابقة وبطريقة كوميدية قبيل لحظة دخوله أو دخولها من المدخل الأول. فكل صفات شخصية لاهير يتم تقديمها على المسرح من خلال أول ظهور له.

ومن خلال هذا العمل على الشخصيات فى الموقع يظهر لنا اثنين من الهياكل التفصيلية للصراعات التى تجذب إلى حدٍ ما اهتماماتنا للإعداد للعمل مستقبلياً. فمن جهة ظهور أحد المهاجرين فى كتابات آرلكوين، ذلك المهاجر القادم من السينغال المدعو ميبور، وبمجرد وصوله الحديث العهد، نجد أنه لا يملك حتى مايعطيه القدرة للتكيف مع نغمه هذه الآلة. ومن جهة أخرى فإن ماتصبو إليه روحه هو العمل ولكن مازال يسكنه نقص عدم الدراية والمعرفة ودرجة الخضوع للمنطقة، ولذلك فمن السهل أن يتحكم فيه كلٌ من رئيس العمال والفرنسى آرلكوين.

الإسكتش الأول فى إطار العمل الإرتجالى :

- اثنين من عمال الفرنسى آرلكوين. فى الصباح الباكر والبرد والصقيع مع وصولهم إلى موقع العمل وقيامهم بتحضير بعض القهوة على موقد قابل للانتقال من موضعه فى زاوية من الزوايا. فهناك هدفان أولهما كيف يعملان على تدفئة نفسيهما، وثانيهما كيف يقومان بتأخير عمل الآله أكبر مدة ممكنة.

- دخول ملاحظ العمال والذى بدوره قام بتشغيل الآله وبدأ صوت الآلة فى الظهور وفى تلك اللحظة بدأت المصاعب فى الظهور ومن ذلك وجب البحث عن عرض يتناسب وهذا الموقف ولكن لم يتمكن الممثلون من ذلك.

- دخول ميبور بنغمته الصوتية الخاصة والتى تشبه إيقاع الآلة. لقد جاء ليطلب عملاً ولارتياب آرلكوين فقد تحلى الملاحظ بالحماسه والقبول والطواعية نحو العامل الجديد وبحركة مسرحية حاول ميبور أن يوقف ويعيد تشغيل الآله بمحض إرادته ووجد نفسه فى حيرة بين مايطلبه منه الفرنسى آرلكوين وأوامر رئيس العمال.

وأصبح فى حالة من الحيرة حيث لم يعد يفهم أى شىء وبدا عليه عدم قبوله لما يعرضه عليه رئيس العمال.

- وخلف الحائط نجد ميبور يُضرب بواسطة اثنين من أتباع آرلكوين وفجأة وفى ظل التمرد المشتعل داخله وفقدانه لفهم مايحدث حوله التقط جاروفاً وهاجم الشخصيات الأخرى بطريقة أشد عنفاً فلقد سيطر عليه غضبه وخوفه فى نفس الوقت. وإلى هنا ينتهى الارتجال.

وبالرغم من أنه غير ناجح كلية فإنه يبدو ممتعاً لأنه يتركنا لنرى العلاقات بين الشخصيات ومستوى الرؤى والتى تمنع الفردية من الظهور. بالإضافة إلى ذلك فإنها تترك النهاية مفتوحة للتوصل إلى رد فعل ثورة ميبور على كل شخصية على حدة.

عندئذ وفى الثامن عشر من ديسمبر لعام ١٩٧٣ . كان يوم الارتجال لموضوعات مختارة بحرية من مقتطفات صحفية. فقد اختارت إحدى المجموعات تلك الحادثة لتشخيصها على موقع العمل فى *Fos - Sur - Mer* فقد كان الموقع مرتفعاً بمقدار ثلاثين متراً فوق سطح الأرض ولذلك وجب على الممثلين أن يشخصوا تلك الارتفاعات والرياح (الريح الشمالية العنيفة الباردة التى تهب على جنوب فرنسا) وقبل كل هذا يجب أن يتجنبوا البدء بالفكرة الأخلاقية ولكن يبدأون بالأساس غير المعرفى المتمثل فى أجزاء المسرحية.

وبهذه الاقتراحات يبدأ الارتجال الفعلى مع لازى المتشرد النابولى الذى نشير إليه كأحد متشردى نابولى والذى يظهر بواسطة المواقف الحسية الجسيمة للشخصيات التى يتم اداؤها على خشبة المسرح. فألعابهم البهلوانية فى ظل مثل هذه الرياح الشديدة

تجعلهم وتجبرهم على الحفاظ على أنفسهم وتضعهم فى صراع عنيف مع مايحيط بهم.

والعودة لآرلكوين - عبدالله فقد أعطانى ڤيرتيجو الحق فى إدارة هذه الأعمال. ثم تظهر أمامنا نكته مهينة عن تورم قضيبه الذى يستخدمه كأداه لضبط توازنه. فهذا من بين الأعمال المسرحية. ولكنه يعتبر رمزاً لسلوك غير طبيعى فقد نسى آرلكوين - عبدالله أين هو. فالارتفاع والخوف يمكناه من أداء دور خيالى فى طريقة العرض.

وفى هذا اليوم لم يتحقق الهدف الدرامى وكان السبيل الوحيد كى يتحقق هو البدء فى الارتجال بهذه الطريقة فمعظم الأحداث المأساوية عند بدايتها تثير كثيراً من الضحك.

وأخيراً مات عبدالله. ففى السادس من اكتوبر لعام ١٩٧٤ قمنا بالتدريب على صفحة من صفحات كتاب التراتيل على أرواح الموتى ليڤيرد. وقد كان هذا التدريب مكون من عدة مداخل متفردة للشخصيات والتى وجب عليها عرض موقف بسيط ولقد كان فى استخدامها مغامرة إلى حدٍ ما مع مرافقة موسيقى فيردى وهى تحمل نوعاً من الدراما العميقة وهو ما يجبر الممثلين على الأداء على نفس الوتيرة.

لقد مات عبدالله فى نفس اليوم وبنفس الطريقة فى المحاولة الأولى فى العصر الذهبى.

وأخيراً فإن العنصر الذى ظهر بقوة هو تلك الأهمية القصوى لموضوع العمل من حيث مشاهد هذا العمل ففى الثالث من ديسمبر لعام ١٩٧٤ قمنا بمقابلة مع عمال مصنع كوداك فى ڤينسينيس *Vincenness* وفى بداية المناقشات كانت اللغة المستعملة هى لغة المسرح المعنوية وعلى ذلك فقد أصبح هناك فهم مشترك. وهكذا وضعت

قصة فكاهية لطيفة بالطريقة التى رآها الممثلون كى يستطيعوا التخيل بطريقة أسهل عند نقلها للمسرح. وفى ذات الليلة أصبح عمال كوداك هم المؤلفون لما سوف يُرتجل.

وإحدى هذه القصص الفكاهية قد جذبت انتباهنا نظرا لأنها تتضمن معظم الملاحظات المعبر عنها وهى تنظيم العمل الذى يؤكد على هذه المتناقضات لوجود رؤساء صغار، وإجراءات الترقيات الوظيفية ..إلخ مثل رئيس القسم الذى ينظر إليه نظرة سيئة ويفتقد إلى الشعبية داخل الشركة الذى نقل وتحول إلى مارسيليا ويقترح شخص لا نعرفه فكرة اعطائه هدية وأن تقوم السكرتارية المفوضة لهذا الغرض بعمل قوائم للمتبرعين الأسخياء (جمع سخىّ) ..وهذا يمثل قصة فكاهية فلقد طلب الممثلون معلومات إضافية عن طبيعة التدرج الوظيفى. فقد أصبح مستر دى سويل رئيس الإدارة ورئيس معمل الصوتيات فى عاملين. وقد تولى هذه المسؤلية رامون جرنادا، وبوليشينك، ولافيسيل فهذا التصويت كون علاقة نموذجية داخل النظام الهرمى كما وصف لنا آنفاً ذلك إلى جانب طاعة القانون الرئيسى. هذا ماتم اكتشافه أثناء العمل. ذلك إلى جانب منع التمثيل بالأقنعة الارتجالية من خلال أعداد كبيرة من الشخصيات. حيث تعتبر كل شخصية بطلة للعمل وتخبرنا بما ورد فى قصتها ولا يوجد فى العمل شخصيات ثانوية.

الخطوة الأخيرة والتى تم حدوثها فى السادس من فبراير عام ١٩٧٤ هى أن وضح لنا أنه كان من الحتمى أن تشتمل المحاولة الأولى للإنتاج على موضوع لموقع العمل وذلك فى العصر الذهبى. ولذلك فعمل اليوم هو إعادة ارتجالية لموقع العمل مع الوضع فى الاعتبار كل الأشياء المجتمعة ولذلك فلا بد أن تهتم بوجه الخصوص بالشخصيات وإبداع المكان وموقع نغمات الصوت. ومن ذلك نجد أن قصة عبدالله

كانت أنسب تعبيراً ومثالاً عن المحاولة الأولى فهى تعتبر تبريراً لجعل مشهد موقع العمل فى نهاية الحكاية. ولمعرفة أن عبدالله سوف يلقى حتفه هنا عرضت آريان اقتراحين.

أولــهما: أن بالرجوع إلى موقف العمالة نجدهم يرتفعون مع وجود الأعاصير.

ثانيهما: بعد موت عبدالله فى سبيل المغامرة لا لكى يظل شيئاً بسيطاً تافهاً مع تخيل أن بقية الشخصيات واقفة وحاضرة فى الموقع ويجبر بانتالون *Pantolon* نفسه على تخطى المشكلة التى يتردد أمامها.

وبالرغم من أن شريط الصوت سمح لنا باختصار الطريقة الواقعية التى كانت تتبع فقد أدركنا أنها الآن الطريقة الوحيدة التى تثير الواقعية العالمية. وهذا هو مقياس محاولات الاستكشافات التى تتعمق فى سنوات الماضى السحيق.

فنحن نجد أنفسنا نواجه نفس المشكلة وهى أن العمل يصلح أن يؤدى بطرق مختلفة ومتنوعة المداخل، يمكن أن تؤدى بها الشخصيات. فأداء صوت الرياح والبرودة داخل العمل يمكن إنجازه باستخدام الإيقاع المتراخى البطىء فى نغمة الصوت وخفتهما. فلقد أصبح الوقت والمكان واقعيين ومدركين ولذلك فقد اقترحت آريان أن يكون هناك ارتباط بين عناصر موقع العمل الرياح والموت الذى لحق بعبدالله. كل هذا اكتشف مع عمال كوداك العلاقات بين الشخصيات.

ولذلك فإن خط سير الرحلة يقودنا إلى التوصل لموقع العامل ولكنه لم يَنْتَهِ بعد حتى مع أن إبداع المكان النموذجى فى عالمنا المعاصر ترك كل الإمكانيات مفتوحة أمام الشخصيات وتصارعها والصراعات والتشرد والندرة والقلة. وهذا هو ماسوف يحدث بعد العرض الأول لمسرحية العصر الذهبى.

٢ ـ ٦

الإرتجالية والقناع من آرلكوين إلى عبدالله فيليبى كوبير

ادفع بنفسك لرسم السعادة من خلال أداء مهمتك التمثيلية. هذا هو المبدأ الأول فيفولود ميرهولد *Vsvolod Meyerhdd* .

التحق كوبير بمسرح الشمس لأول مرة عام ١٩٧٢ لإعادة عرض مسرحية ١٧٨٩ . وهو يروى من خلال هذه المقتطفات تجاربه وخبراته أثناء بروفات مسرحية العصر الذهبى، كما يتحدث عن ابتهاجه وعن قوانين استخدام القناع، وعن البراعة فى التعبير عن الزمن، والحالة، والوضع العام...إلخ. وهو يصف الانتقال من كوميديا آرلكوين إلى كوميديا عبدالله. كما وصف أيضا التداخل والتفاعل بين الممثلين والمخرجين ودور المتعة فى العمل المسرحى.

التعرف على الشخصية :

عندما تحدثت آريان عن القيام بعرض مسرحى عن الوقت الحاضر لم يثر اقتراحها اهتمامى لأنها أرادت استخدام الأقنعة. فأنا أعتقد أن هذه القطعة من القماش أو الجلد التى سأضعها على وجهى ستعوق أدائي أكثر من أى شىء آخر. والحقيقة أنه كلما تقدم العرض كلما أدركت مقدار الحرية والقوة التى يمدنى بها القناع. وازدادت هذه القوه مع إدراكى للقوانين الضمنية لاستخدام القناع.

فى البداية استطعت من خلال مراقبة ومشاهدة الآخرين أن أدرك أن استخدام القناع وسيلة هامة للتعبير عن الممثل. فاستخدام القناع هو الخطوة الأولى للانتقال من

التمثيل الطبيعى إلى التمثيل المسرحى. فلو قام الممثل المقنع بأداء دوره بطريقة طبيعية فإننا سنرى شخصاً يضع على وجهه شيئاً قبيحاً، ميتاً لا حياة فيه. أما إذا جعل الممثل من القناع شيئاً يموج بالحياة، وأعطى له معنى، وإيقاعاً، وتوازناً، وعاش داخل هذا القناع، فإنه فى هذه الحالة يعطى ميلاداً لصورة جديدة، يقترح من خلال القناع وجها آخر.

وهكذا تظهر لنا على المسرح شخصية جديدة أكثر غموضاً وهذه الشخصية قد تكون شخصية بنتالون *Pantalon* أو شخصية آرلكوين *Arlequin* أو شخصية ماتامور *Matamore* أو شخصية بيزوجنوز *Bisognose*، حسب القناع الذى يختاره الممثل. فإنى لا أعرف من هم ولكنى أعرف هذه الشخصية فلقد قابلتنى فى حياتى أو على الأقل داخل السينما أو فى فترة طفولتى. ولقد أدركت أن نفس الشىء قد حدث حولى فكل شخص يعرفها بمجرد رؤيتها وكل شىء يحاول ذلك الممثل إثارته فى ذاكرتنا يتواجد على خشبة المسرح. مترجم إلى علامات مسرحية. ولذلك فالمواجهة مع تلك الدمية البشرية الخيالية فى ملابس بهلوانية بمعدتها الصناعية وأنفها الطويل فاقد النسبية كل هذا الجهاز المُصنع لا يملك القدرة لإثارة الحقيقة البشرية فنحن نصيح بأعلى أصواتنا مع الضحك. فأنا أضحك كثيراً نظرا لعدم غياب الممثل أثناء تلك الظاهرة. وفى المقابل فإنى موجود هناك تحت ستار القناع لا تفارقنا عيناه. لديه الإحساس أننا نراه ونعرف شخصيته فضحكنا يزعجه وينذره. ومن ناحية أخرى فإنه سيسعد كثيراً فى عرضه لنا حتى قبل أن نفكر فى معرفة هويته. فكلما زادت التناقضات الداخلية الخفية كلما زادت الأحاسيس المستترة للشخصية. وفى هذا الصدد فإنه يستخدم كل الوسائل فى عرضه المنتظم فيستخدم جسمه، صوته، قناعه، طريقة فراسته ويجمع بين غير الواقعى، الغامض، وبين الحقيقة غير الكاملة مع الاستمرار

فى تقديم الاقتراحات، والاستشارات والاستكشافات حتى يجعل شخصيته ممتعه. مثال ذلك المهارة والقسوة الممتزجين فى شخصية المحتال أو المشعوذ. وهذه المعجزة قد تستمر لمدة تصل إلى ثلاث ساعات وعندما نصبح على نفس خط السير فإننا نشترك فى الرؤية من السعادة والسرور. فنحن نؤدى لعبة سحرية داخل المسرح وبدون شك فإن ماريو وبنتالون هما اللذين أهديا لى خبرتى الأولى للسعادة العميقة المعنى وتلاهم الكثيرون.

تنقل الشخصيات الكوميدية :

عند النظر إلى ماتامور أو بنتالون أو آرلكوين يجب علينا الإشارة إلى أنه لم يسبق لنا محاولة إعادة تشكيل هذه الشخصيات. فلقد قررنا إن نستعين ببعض العناصر الرئيسية فى موضوع المسرح لصورة بسيطة حيث أعدنا عرض بعض ماتم تقديمه فى الكوميديا الإيطالية الارتجالية ومن بين هذه الأشياء التى أعدنا استخدامها نجد الأقنعة، نوع الشخصية والارتجال، والجسم. فأنا أعتقد أن بالرغم من كل هذه الشخصيات الكوميدية ﴿والتى نعرفها فقط من خلال التعريف النظرى﴾ فإننا قد استخدمنا الصورة التى اقترحت علينا للاستخدام. فالذكريات المعروفة وغير المعروفة والتى تفجر أمامنا خلال الوسيط المتمثل فى الأقنعة المقدمة للعرض. حيث قد يحدث شيءً ما بين الممثل والقناع أو قدلا يحدث أى شئ آخر. وفى حالة حدوث شئ بينهما يكون ذلك مرده إلى رؤية قناع معين وقدرة ذلك القناع على إثارة ذاكرة الممثل بوضوح وبدرجة كبيرة عظيمة أو بدرجة ضئيلة تنعكس على قدرة الممثل على أداء الشخصية ومحاولاته فى هذا الاتجاه. وبالرغم من هذا فإن الكثير من الأقنعة التى نستخدمها مباشرة ليست جميعها مستمدة من الشخصيات التقليدية فى الكوميديا

الإيطالية الارتجالية وليست كل شخصية مستحدثة ذائعة الصيت مثل بنتالون ومنامور. فالمرء يمكن أن يقول أن لاهير ودوسويل شخصيات فى عالمنا المعاصر وليسا فى الحقيقه من الشخصيات الكوميدية حيث لا يوجد برهان على ذلك.

فبالنسبة لى: ماهى الصورة التى اختزنتها عن آرلكوين؟ فتعريف الشخصية غاية فى السهولة: فهى إما فقيرة أو ذكية أو جاهلة أو عنيفة أو شهوانية. ويجب توفير باقى المميزات النفسية للاستعمال عندما اريد الانتقال بهذه الشخصيات خلال المؤشرات المسرحية. فعلى مستوى الواقعية لم يعد يعنى ذلك شيئاً فبالنسبة لى فإنه آرلكوين مازال موجوداً فإذا لم يكن فإننا على الأقل نجده خلال استخدام بعض الممثلين الأقنعة التقليدية على وجوههم مع ترك أجسامهم طوع الخيال أثناء الحفلة مبتدعين أمامنا شخصيات محسوسة غير واقعية معاصرة فى حياتنا. لذلك أخذت الإلهام مما أشاهده وهذا يجعلنا أيضاً نقوم بالبحث عن الصورة الداخلية وعن هذه الشخصية.

فأنا أرتدى القناع فوق وجهى وأطالب بعرض ما أكون على دراية به ولذلك فقد استطعت استخدام المزيد من الكلمات عالماً أننى لم أستطيع إخفاء شئ حيث إن كل شئ أستطيع تصوره عن آرلكوين. إنه معروف وسبق رؤيته والإحساس به وأيضاً الفهم الوقتى للمشاهد له (مهما قال الإنسان) إن ضحكاتهم ترشدنى. فلقد أدركت حديثاً أنه مهما اختلفت طريقة اختيارى للعرض سواء من خلال جسمى، أحاسيسى، الأشياء، أو الأماكن فقد يكون هناك سرعة تلقائية وتأثير أعمق إذا نجحت فى ذلك وإذا قمت بالثبات والرسوخ فيما أتفوه به من كلمات. كلما استطعت تحديد تفاصيل مايدور فى عقلى وتخطيطها فى نطاق حيز الأداء باستخدام الجسم والقناع كلما زاد ضحك المشاهدين. فثمة شىء اشد غرابة عندما نجد آرلكوين ينفجر ضاحكاً أمام خادمته

ويقفز مرتفعاً ثم يعاود الانخفاض تماماً مثل الحمار عند ذلك الموقف الذى يقول فيه أريد أن أنام معها.

وعلى ذلك فقد أخذت أتلوى وأقفز هنا وهناك ورغما عن ذلك فإن من رأئ ذلك يقول أنها حركات تظهر وكأنها مشعوذة من جراء الخضوع لليأس الشديد.

وبهذا الصراع الذى يهدف إلى توصيل شيء ما يفهم من البداية، اندهش الجميع قائلين لماذا كل هذا؟ لماذا لا يقول ببساطة أنه يريد مصاحبتها؟

وفى نفس اللحظة شرحوا لى الموقف قائلين أنه عند رغبتى فى العمل يجب أن أضع وقفات خاصة بى وأن أستخدم كلمات أخرى حالما يسنح لى الموقف بذلك. وعلى ذلك فيجب تحديد النقاط الرئيسية لإمكانية استخدام كل من الجسم والقناع فى أجزاء معروفة من الثانية. وعلى ذلك سوف يتلقى المشاهدون الصورة ويكون لديهم فترة لفهمها والضحك عليها. ولفرحتى بهذا الاكتشاف قد قمت بإنجاز مجموعة من الوقفات وعاودت العرض مرة أخرى على نفس المشاهد وياحسرتاه لم ينفعل به أحد.

إن كل هذه الحركات تتعب وترهق الممثل فهو يرفع يديه تجاه السقف يتمنى من خطوة لأخرى، يلوح بيديه تعبيراً عن سعادته يطبع فوق وجهه ابتسامة عريضة...إلخ. فالناس يتعجبون لماذا لم يتخلص من كل هذه الحالات الشائنة إذاً فالنموذج عندهم أن لا يقال أى شئ على الإطلاق أو حتى أى تحرك فالمشهد لا يستحق أن يستمر. عندئذ ماذا أفعل؟

أولا يجب أن أضبط حركات الجسم والتى منها يكون الجسم فى حالة من الراحة والتنسيق يبرز أجزاءه منذ نقطة البداية. ومن خلال تلك الحالة من الراحة اترك

لنفسك العنان حتى تنساب أفكارك وعند حضور أول فكرة على ذهنك ادخل ودع التلقائية تلعب دورها فى العمل والأداء.

ففى المدخل يحدث مالا يخطر على عقل ولا تستطيع التفكير فيه. نعم هذا هو آرلكوين يالها من أوقات ممتعة سوف نقضيها..هذا مايقوله المشاهدون عندما يتعرفون علينا. وفى سبيل الوصول إلى ذلك وجب علينا القيام بعمل قد لا يكون مهما ولكنه يجعل المشاهد منتبهاً دائماً لك ويتفاعل معك. فى تلك الظروف نطلق على هذه الحالة التلقائية. فالأشياء جميعها تحتفظ بنقطة بدايتها مثال ذلك السقوط، الأمطار، الرياح، الثلوج، العروض، الملاهى الليلية. ومن خلال الممثل والشخصية التى يتقمصها يحاول المشاهد تجهيز نفسه للخوض فى تلك المغامرات وبذلك يستنتج الممثل أن عمله قد أثمر.

الحالة:

وبعد ذلك فلقد اكتشفت أهمية الحالة فى ذلك الأداء بكلمات أخرى يجب على اختيار حالة معينة يتم بها دخول آرلكوين فى ظروف نفسية معينة. من سعادة وحزن وحدة رجوع...إلخ. فأهم شئ كى يخرج العمل فى أفضل صورة ورؤية له أن يركز على المتنقاضات المرئية. وعلى سبيل المثال فيمكن تجسيد آرلكوين فى نوبة برد برعشته وارتجافه وأيضاً يمكننى تجسيده خلال خروجه للمشى بمفرده فى منتصف ديسمبر. (عندما يوشك على التجمد). يختال فى مشيته كالمغرور أمام آرلكوين. فيمكننى عرض مشهد أو بروفة أننى متجمد أمام المشاهدين أو أخرج مختالاً أمام المشاهدين، ذلك التجسيد الذى لا يعطينى القدرة فقط على تمثيل وتجسيد حالة البرد التى تنتاب آرلكوين بل أيضاً يمكننى من تمثيل مشهد خيلاء آرلكوين بنفسه.

فالصعوبة هنا مصدرها أنه لا يمكن تجسيد هاتين الحالتين فى وقت واحد إذا أردت أن أفهم وكانت رغبتى وهدفى هو إسعاد المشاهد. وبديلاً عن ذلك فإنه يمكننى تشخيص كلتا الحالتين واحدة تلو الأخرى بنجاح. كل حالة بوقتها المحدد لعرضها وعلامات تميزها ثم بعد ذلك يثور الاهتمام ويتوحد الكيان تجاه الحالة التالية. ومن خلال تجسيد الصورتين بتتابع منتظم يمكن عرض الشخصية وتكون نتيجة ذلك ضحك الجمهور وبالتالى يدفعنى ذلك السرور للنجاح وتحقيقه إلى البحث عن أحداث أخرى يمكن أن تتواجد من خلال شخصية آرلكوين.

وقد دفعنى هذا الاكتشاف غير العادى إلى القيام بتقمص شخصية أخرى وقد جعل التقطيع التتابعى فى نوع الشخصية من الوقت أداة لهذا العرض. وفى كل من هذه التتابعات كان يجب على تزويدها بالوقت ونغمة الصوت تبعاً لإرادتى وأهمية وجوب ذلك فى العمل. وبهذه الطريقة تحول الوقت إلى وقت مسرحى . قد حدث نفس الشىء بالنسبة للصوت إضافة إلى الحوار فكل شئ تحول إلى أداه هدفها الأول هو الإبداع المسرحى.

فكل هذه الأشياء أصبحت غاية فى التعقيد وفى الحقيقة فقد حاولنا بقدر استطاعتنا إيجاد مشهد يحتوى على هذه التعقيدات الهائلة مما قادنا إلى التفكير غير السوى.

وفى يوم لم يخطر لنا على بال أو حتى نفكر فيه أو ندرك مايحدث فى طياته حدث شىء ما جعل الأصدقاء ينفجرون ضحكاً والمرء لا يتمالك نفسه فيضحك وأصبح كل شىء بسيطاً إلى أبعد الحدود ونطق بلسان حاله. فلقد وجدنا أنفسنا فى لحظة من أشهر السحرة فى تحريك الدمي البشرية. فلقد شاهدت نفسى أتمشى بين

ديكورات المكان، والأشياء، المدن، رأيت نفسى أحيى شخصية آرلكوين داخلى فإذا بى أدور حول ذاتى، أعشق، أحب بشرتى. فسمعت الآخرين يتضاحكون. وكذلك فلقد انفجرت ضاحكًا على ماقمت بأدائه من خلاله بحيل لخداع الجمهور، من خلال ذلك العالم الذى جعلته متماثلاً أمام. وبطبيعة الموقف فإنى أجد متعه جمة عند سماعى صوت ضحكات الناس على تلك الصور التى قمت برسمها عن العالم والبشر عندما يشاهدونني بمفردى أركض، أصرخ، آجبر على الاعتراف على المسرح. حينئذ قد قمت بالاستعانة بشخصية آرلكوين والقناع فى تجسيد احدى الشخصيات التى وردت فى عرض عبدالله.

الممثل والمخرج فى ظل الإبداع التضامنى :

أثناء عرض ووصف هذه الاكتشافات فإن المرء يتساءل منْ توصل إليها؟ كيف ظهرت وكيف تواصلت؟ فمن الخطأ الاعتقاد بأن الممثلين هم الذين تفردوا للوصول إليها مثلما نفكر أن آريان قد أخرجتهم للنور من صندوق سحرى لرؤياهم الصندوق الغريب الذى تمتلك قراره وحدها. فالإبداع التضامنى ليس عملية معجزة تمتلئ وتكتظ بالمصاعب. فعلى النقيض هناك أشياء متاحة لنا فى أى وقت فالممثل يمكنه الوصول إليه فى أية مواقف وآحوال فهى تتطلب فقط مراجعة ناقد وإعادة بلورة الأشياء كلها.

فدور آريان هو جزء من بناء عام للإنتاج واختيار الأسلوب والنهج وقد أبدأ فى تلك الآونة، فسواء قمت بعرض شئ أو كانت هى غير قادرة على الإبداع فسوف يتم عرض صورة الشخصية بوضع هدف لها. فإذا استمرت الصورة لبضع ثوان فسوف يزداد التركيز. وتعطينى ومضه من خلالها أستطيع البدء مما يعنى أن أكون حذرًا عند

بدئي وختامي فطرياً طبيعياً. ولذلك أجد نفسي متنقلاً تلقائياً من صورة لأخرى. فإذا كان هناك استبدال للصورة السريعة بتعريف كامل للشخصية من الاتجاه الجسمي الحركي كالصوت، الإحساس أو حتى التقاليد «كما يوجد في الكوميديا الإيطالية الارتجالية» فسوف يتوسط عمل آريان بين محورين من الاتجاهات الكمالية والتناقضية، الخلفية والأمامية. لأنها تكافح في سبيل التغيير في أهمية المواقع بالنسبة للشخصية. فهي تحثني على تجنب ماتسميه بالجراثيم والتي قامت بتحديدها في:-

١ - *الإيماءات غير اللازمة داخل العمل.*

٢ - *النغمة الصوتية غير الدقيقة.*

٣ - *الفن الشعبي.*

٤ - *الحالة النفسية.*

وتدريجياً تمكنت من هجر هذه العيوب غير المعلومة الفوائد مثل تلك الأشياء التي لا تتصل ولا يعود أصلها إلى الحالة الشعورية للشخصية ولم يكن هدفها تحديد علاقة اجتماعية. وعموماً هجرت كل شيء يجذبني بعيداً عن المسرح. وبهذه الطريقه يمكنني تركيز أهدافي في منطقتين أو ثلاث يتم تحديدهم. وبهذه الطريقة تكون لدى القدرة على إخراج هذه الشخصية لتمتلىء بها كل الآفاق الممكنة. ولكن آريان لم يقتصر عملها على ماسبق فقط بل امتدت إلى الأعمال التطلعية حيث إنها لم تتوقف عن الحديث معي عن هذه الشخصية وعما أثر فيها منها كما تحدثت معي عن وظيفتها المرجوة لتحقيقها فوق بساط المجتمع. كذلك عن علاقات محددة ومعينة مع مجموعات الكوميديا وعلاقتها بيقين الشخصية بل والاسم المحتمل أن يطلق عليها.

وبعد عدد من العروض على خشبة المسرح مع تبادل اللمحات الناقدة تأسست العلاقة بين الصورة وتلك الشخصية التى أقوم بأدائها بمساعدة من خلال نظراتها السريعة.

لكنه بالفعل طريق طويل لا يقود إلى أى مكان. ففى أفضل الأوقات نجد أننا وسط الإثارة المتبادلة والإعجاب والاندهاش والتعبئة المعقدة للذاكرة والإبداع كى يأخذنا إلى أسوء الأشياء وهى مواجهة نفسى لعدم قدرتها على ترجمة عمل ماترى منى أداءه بإعطائها القدرة على تحرير نبع ذاتى كى يقودنى إلى تلك النقطة. ولذلك فيبدو أن بعد فترة الابتهاج والاختراع والابتكار الفنى غير المعقول نغوص إلى الداخل من نفق يملؤه الفراغ والشك وعدم اليقين حتى نقبل على اليأس. وفى تلك اللحظات نحاول أن نجعل أنفسنا. داخل نطاق الاكتشافات حيث وضعت آريان أمامنا هذه القوانين والأخطار أثناء العمل فى ظل مشاهدة ارتجالات أخرى. ولذلك وجب علينا أن نميز بكل ثقة بعض هذه الثوابت. وبمرور الأشهر شهرا تلو الآخر فقد حصلنا على مجموعة منها لا يمكننا تجاهلها بل أننا حاولنا الاستفادة منها ولكن يالها من خسارة! فلقد أعلنت آريان أمامى قائلة:

– *الجـــــــــــــســـم!*

– *الـــــقـــــنـــــاع!*

ولكن برغم ذلك لم أستطع فهم ماهية كلامها؟ والحقيقة هى أن هناك ثوابت ومعطيات دائمة لدى الممثل إلى جانب طبيعته وتفسيراته طبقاً لاختلافه مع بقية الممثلين فى إحساسه وهذا مازاد من الصعوبات التى نواجهها. وهذا ما من شك يظهر عندما يحاول أحد الممثلين الربط بين الاكتشاف والحالة الواقعية التى نعيشها. فأحياناً

قد يكون العمل جيداً فيستطيع الممثل أن يقوم بتقليد شخص ما بتقلباته المزاجية وأحياناً أخرى لا يستطيع ذلك وفى تلك الحاله يزداد حزنه وغضبه.

فالفشل مبرره عدة أسباب:

- *نقص المادة أمام الممثل.*
- *التوضيحات الغامضة للممثل.*
- *الدليل الذاتي.*

وهذه هى كل مبررات الفشل فالحاجة للابتكار والرغبة فى المتعة والسرور عقبات أمام الممثل. ولكن من الواضح لنا أنه عند القيام بالارتجال نجد أن هناك أبعاداً حقيقية كثيرة أمام الممثل إلى جانب الحرية الذاتية لديه ثم يلى ذلك القناع، الجسم، السكتات، الحالات، التتابعات كل هذه تمثل القوانين التى تتواجد وتتحد معاً فى وقت واحد من خلال نوع من الفرص الوحشية ويعود التواصل فالرحلة التى توقفت زمناً لنقص وقلة المعلومات عاودت المسيرة ومرة أخرى يعاودنى الارتجاف الشديد من السعادة فى علاقتنا ببعضنا البعض «الإبداع داخل العرض» و «الإبداع من خلال نظراتها الناقدة».

٢ـ٧

من القناع للشخصية : سلوى لوسيا بنساسون

لقد لعبت لوسيا بنسانون دور سلوى – الراوية الرئيسية – فى مسرحية العصر الذهبى وهنا نجدها تصف لنا تقدم وتنقية هذه الشخصية ذلك إلى جانب بعض مشاكلها مع الأقنعة مع كتابة تضمينات لأنواع مختلفة. من فك رموز الكوميديا. فلقد ظهرت تلك الشخصية المبدعة / سلوى من خلال الأعمال المسرحية الناجحة إلى جانب شخصيات آخرى متطورة فى منهج الارتجالية. فلقد أحضر ستيفل ذات يوم مجموعة من الأقنعة التى تمثل الكوميديا الحديثة والتى يتم إنتاجها فى ظل مزيد من التنظيم والترتيب. وجذبنى أحد هذه الأقنعة ربما بسبب ذلك الشد بينى وبينه ولذلك فقد قمت بتجريبه فبدا أنه يتلاءم مع وجهى تماماً ونظرت ورأيته على وجهى وفى تلك اللحظة انتابتنى نوبة من اليأس والإحساس بعدم القدرة على الآداء بواسطته. وبعدها أخذته لعرضة على آريان التى بدى عليها نفس شعورى السابق وكأنه قد أوحى به إليها فعندما استعملته دخلت فى صراع نفسى حيث شعرت بأن القناع داخلى دون القدرة على التعبير الخارجى ولذلك فقد ذكرتنى آريان ألا أحاول أن أنسى أننى أقف على أرض المسرح وعلى ذلك فقد حاولت ثانية وبدأت وفى هذه المرة حدثت المفاجأة فقد أوجد توازناً بين ما كان داخلى وبين تلك الكلمات التى أبغى تشخيصها فلقد ولدت شخصية الآنسة لانزرج واكتسبت القدرة والقوة للتأكيد على تقدم العمل.

نعم فلقد آمنت بذلك الصراع بين شخصيتى وتاريخى السابق وبين القناع من الجانب الآخر «فلقد استعنت بذلك فى تقديم شخصياتى فى ظل الصراع العربى اليهودى».

ومهما كانت شخصية المرأة فإن الممثلات يواجهن فى عملهن مشكلات جمه خاصة عند الانتقال ففى الكوميديا الإيطالية الارتجالية نجد أن شخصية المرأة كانت ترتدى القناع حيث لم يكن للمرأة دور فى العروض بل كانت تسند أدوار النساء إلى الممثلين. فقد أصبحت شخصيات آرلكوين وبنتالون وبوليشينل يتواءمون مع تمثيل أدوار النساء. فليس من الضرورى تحقيق التوازن داخل العرض باستخدام الصورة البديلة أو باستخدام صورة رمزية للسيدة داخل العرض حيث كان المخطط الذكرى يتولى كل الآدوار فى العرض مع ارتداء قناع إمرأة إذا تطلب الأمر ذلك على الرغم أن من المعروف أنه لا يوجد قناع بديل لآدمى. ومن هنا نلاحظ مدى الصعوبة التى كانت تعترض ستيفل *Stieffel* حيث لم تتميز الأقنعة النسائية على الذكرية بشىء خلاف الناحية الجمالية فقط فى الشكل فلقد ملأ عقله بفكرة أن المرأة ماهى إلا صورة يمكن للعنصر الذكرى باستخدام القناع أن يؤدى وظيفتها. ولا شك أن هذا كله محتاج إلى إعادة النظر من جديد بنظرة متأنية مستقبليه.

ففى إحدى المرات نرى أن شخصية الانسة لانزيرج أصبحت عنيدة وعلى ذلك فقد حاولت الشخصية التى تقوم بالدور تجريب الأقنعة الجديدة ولكن بدون أى نتيجة وكما تعودنا قديماً فقد عُدنا إلى الشكل الكوميدى. ولكنى لم أهجر الفكرة التى طرأت على عقلى بمحاولتى أداء شخصية بوليشينل. فهذا العمل قد ولد وخلف شخصية مميزة. فلقد كانت مثلاً لهذا النموذج ولكن سرعان ما انزلقت إلى العمل الفولكلورى الشعبى نظراً لسهولته معتمداً على اللغة ومحافظاً على الحركات الجسدية وكان هذا بديهياً بعد اكتشاف أهمية الاتصال مع المشاهدين والطلبات المقدمة لاختيار القناع فوق خشبة المسرح.

فعندما بدأنا فى عمل الاسكتش عن هذه الشخصية التى تمثل المرأة التونسية قبيل الرحلة إلى تونس علمت الكثير عن أنواع الإيماءات التى تستخدمها المرأة التونسية حيث إن من اهم خصائص المرأة فى إقليم حوض البحر المتوسط دورها فى المعرض والسوق وشعورهن فى الأداء وسلوكهن عند القيام بتلك الإيماءات. وبالعودة مرة أخرى إلى شخصية بوليشينل أجد نفس التشابه فالتشابه بين الشخصيات اليومية وخصائصهم أصبحت واضحة بالنسبة لى فقد أعطتنى القدرة على المعرفة التى بدورها مكنتنى من تدعيم محاولات التخلص من تلك المتناقضات فى المجتمع المتحضر. وإننا نجد أن شخصية سلوى وأقنعتها مقبولة بدرجة عالية نظراً لعلاقاتها مع المشاهد وفى نفس الوقت فقد عرضت التعارض المتوافق مع الواقع من خلال نزاعاتها الواقعة يومياً ومن خلال عدم قبولها للظهور دون المزيد من الكلام. ولذلك فقد توصلت إلى اختيار القناع الصحيح والمناسب الذى يضمن الاتصال مع المشاهد مع سلامة اختيار اتجاه المثال والرمز فى ظل مراعاة التناقضات فى الحياه اليومية.

وستبقى هناك مهمة مبتغاها وهدفها إيجاد ووضع الحدود بين الشخصية على خشبة المسرح والواقع من خلال التناقضات. وهذا ليس سهلاً على طول الخط فهى تعريف شامل وليس هناك مايبدو مدهشاً أن تكون كبطلة وتمثل أكثر من بطلة ولكن الآن نجد ونشهد على ضعفها وتناقضاتها وعدم قدرتها على بلوغ الهدف.

٢ ـ ٨

إمكانية تقنيع المجتمع دون قناع

أرهارد ستيفل

لقد توافق وانسجم مصمم الأقنعة والنحات السويسري أرهارد *Erhard* ستيفل *Stiefel* مع مسرح الشمس على مدار عشرين عاماً مضت ولقد درس مع جاك لكوك *Jaques Lecoq* (مثل منوشكين) بعد وصوله إلى أعلى درجات الفن الرفيع. ثم جرى اتصاله مع المتخصص فى الأقنعة الإيطالية امليتو سارتورى *Amlito Sortori* والنصوص التالية ماهى إلا أجزاء من نص البرنامج الخاص بمسرحية العصر الذهبى.

إن حياة القناع تبدأ بلحظة صناعته من المادة الحية. فله مجال محدد فى الحياة فهو ليس مجرد شيء جديد بل هو احتياج أساسى لضمانه العملية التمثيلية.

فالقناع قوه تعبيرية متسلطة على القطاع المسرحى ويحتكر كلماته فميلاد القناع ماهو إلا وحى فلسفى فى ظل اختلاف أو عدم اختلاف أخلاق الحياة السياسية. فالاختلاف بين القناع وبين الممثل ماهو إلا انتقال من حياته المعاشة إلى حياة جديدة.

فمن الضرورى إذاً أن يترك للقناع حرية الحركة التى تعنى أنه لا يلتزم بتعبيرات محددة ومعروفة فى ظل وجود السمات الضرورية والمعاصرة، إلى جانب إعطائه كل الإمكانيات فى سبيل الكشف عن أعماق شخصياته.

ولا بد أن تحدث شراكة بين القناع والممثل حتى يتاح للقناع الحصول على معالم ومزايا الكائن الحى وأن نتجنب ذات الصراع الشرس بين القناع ومرتديه.

نعم إنها لقوة إلهامية كبيرة تتجسد أمامنا فى عدم إعطاء المشاهد ﴿أو حتى الممثل﴾ إمكانيـة الإدراك القبلى للتكرار الإنشائي بمقابل إعطائهم وسائل مـعينة لرؤية فصل معين خلال الشخصية التى نستطيع التمييز لها من خلاله.

فالفكر السائد فى الغرب هو أن القناع ماهو إلا قطعة تستخدم كإضافة جمالية أو لتصوير وتجسيد صورة هزلية لإحدى الشخصيات. وهذا بلا شك يقفل ويسد الطريق أمامه حتى تنبعث فيه الحياة ويصبح له دور اجتماعى فى نطاق الحياة داخل المجتمع.

وخلال العرض نجد أن الممثل الذى يرتدى القناع قام بدورين دورٍ بدون القناع والاخر به. ومن خلال حركاته تظهر اتجاهات مـعينة فى التميز من وراء تلك التعبيرات الوجهية للممثل ذلك إلى جانب حركته واهتزازه ورنينه الصوتى داخل حيز المسرح.

ويظهر لنا ذلك الوحى والإلهام من خلال العرض غير الواضح النابع من تلك الأحداث ووقوعها فى الفترة المسرحية وأيضاً من خلال النقد إلى جانب النقد الذاتى والسمات الخاصة التى تتميز بها الشخصية فى ظل الحياة الواقعية فالقناع يفرض تضاعف الزمن المستمر والدائم لفترة معينة. وهو يساعد على إعطاء فهم أعمق لحقيقة الإيماءات دون نقص أو تشويه.

فذلك الوقت، بل الزمن المسرحى يخص الأداء المسرحى الذى يهدف إلى عدم التغاضى عن أى تفسير عن الحالة النفسية فالتكبير الدائم لتفاصيل الحدث والصراع مع الرغبة المسبقة فى نفس الوقت تساعد على امتداد الإشارات والتفاصيل والتراجم بأعلى قوة ورنين مع إدراك المعنى.

وبهذا يكون المجتمع قد سقط عنه القناع باستخدام القناع! وتتضح حقيقة الحياة التى لم نعرف كيف نراها تنبثق منطلقة إلى الإمام فى ظل الإلهام.

وفى ذلك العرض نجد أن القناع يخلق القوة السحرية فى نطاق المسرح من خلال إتساعه وحيويته وتلك القوة التى اجتذبت المشاهدين حتى النهاية للمشاركة فى المحادثة والحوار فالجمال والدقة فى إيماءاتها أنتجت توازناً كشف وميز الأعمال الداخلية فى المجتمع التى أعلنت عن نفسها إلى جانب إثارتها للآمل فى حياة مختلفة.

٢ـ٩

الانتقالات ورسم الصور النصفية

من حوار مع فرانسوا تورنانفوند أجرته كاثرين مومنيير

فرانسوا تورنافوند *Francais Tournafond* هى مصممة الملابس فى مسرح الشمس فى الفترة مابين عامى ١٩٦١ ، ١٩٧٧ بمدينتى *Gergis khan* و *Dom Juan* على التوالى. ومن خلال مقابلة شخصية نشرت فى البرنامج الخاص بمسرح الشمس وصفت طبيعة رفقتها مع المؤدين داخل مسرح الشمس من تنقل تلك الشخصيات الكوميدية إلى النصّ الأصلى المعاصر وأيضاً فإنها قد ألقت الضوء على تلك الأهمية التى تعود إلى الرسم بالصورة المظللة فى عمل القناع فى ظل تتبع خطوات تطور الشخصية داخل محيطها وأدق تفاصيلها بتمعن ودقة. ذلك بالإضافة إلى الارتداء الكامل للقناع حيث تظهر لنا الوظيفة الإيمائية للصورة المظللة إلى جانب أهميتها فى النقد الاجتماعى والوعى المسرحى الذاتى.

فالمشاهد يجب أن يعايش هذه الشخصية فى نطاقه الاجتماعى مع تخيل عالمها وعائلتها وطريقة تفكيرها. والمعروف هو أن البحث عن الشخصية ومايميزها من ملابس لا يمكن الفصل بينهما ولهذا فيجب على الممثل إبداع صورة مظللة يستطيع بها معرفة تداعيات الشخصية.

ولقد استطعت عمل تداخل مع الشخصية ومن ثم تمكنت من توزيع التفاصيل حتى ولو كانت قليلة. ومن هنا يظهر لنا أن الإبداع هو الشغل الشاغل للممثلين. ولا يمكن تبادل الآراء فى الممثل أثناء أدائه لشخصيته ولذلك فيجب أن يكون أداء الممثل قائماً

على المشاركة والملازمة كى تكون هناك قوة متكافئة بين عناصر الاسكتش: الطاقم، والملابس، والأقنعة والممثلين بطبيعة الحال. ذلك إلى جانب أن المسألة ليست مجرد بحث عن التفاصيل ولكنه النظر لتلك الصورة المظللة فى نطاق عملها. كيف يستطيع الفرد توفير وإنجاز الزى والملابس المناسبة؟ بطبيعة الحال ليس هذا هو عمل الممثلين فى نطاق إبداعهم ولكن عملهم الأساسى هو العمل بقدر المستطاع لإعادة صياغة الصورة المتظللة مع إعطاء تحديد أكثر للشخصيات فى نطاقها الاجتماعى. فالممثلين يجدون أمامهم المراجع التى توصل إليها العديد من المتحيزين أمثال جوناثون الذين واجهوا المصاعب فى سبيل الوصول إلى عمل نقى وصافى مع التخلص من طفيليات العمل لتحقيق ذلك النقاء المطلوب.

فالممثل يجد الصورة المظللة عن طريق العمل ككل وبطبيعة الحال فإن أى عمل يتم بناؤه وتنظيمه على أساس من الالتفاف حول محور من التفاصيل مثل الأزياء التى قد تكون مثالاً لتضارب الألوان ذلك إلى جانب مشكلة الانتقال التى اشتدت حدتها ومثال ذلك الانتقال من القديم للحديث وهو يعتبر غاية فى الصعوبة نظراً لكبر واتساع الهوة التى لا بد للخيال من تخطيها. بالإضافة إلى الاقتصاد فى تقديم الحكايات والنوادر الكوميدية كما كان الحال فى الكوميديا *Dell' arte* الإيطالية الارتجالية.

ولكى نحاول إيجاد أوجه الشبه بين الملابس القديمة والحديثة من الضرورى التفكير فى بوليشينل وبنتالون وآرلكوين فمن خلال سلوى تمكنا من اكتشاف صفة تدل على التزامها بأصالة بلدها على الرغم من أنها مجرد مهاجرة ولكن تم إبداع الصورة المظللة لها على الرغم من أنها غير شعبية.

وقد قمنا بمناقشة ذلك مع لوسيا واخترنا اللون الأزرق كأزرق الطوارق، مرتدى الملابس الزرقاء من أهالى الصحراء، تلك الملابس المميزة التى تمتد بين الأرجل. وهذا يمكن إبداعه بالتفكير فى اتجاهات الشخصية والشكل المهم الذى خلقته تلك الشخصية «فهى تشبه فى واقعها امرأة شمال أفريقيا التى ترتدى هذا الشئ أسفل ملابسها...شئ لا أعرفه».

ونظراً لذلك الارتباط بين قوة القناع والاتجاه فقد أصبحنا فى حاجة إلى تثبيت صورتها المظللة لتصبح حركاتها حرة وتزداد أذرعتها فتنة. بكل تأكيد فإنى لم أحاول الحط والتقليل من ذلك الزى التونسي ولكن فقط أحاول إيجاد علاقة بين تلك المرأة المهاجرة وبين بوليشينل فالمادة المختارة للقيام بمثل هذه الأعمال لا يمكن أن تكون خفيفة غير ظاهرة بل تحتاج إلى ثقل وخشونة قطنية تمكننى من تحريك الفرشاة فوقها للتظليل الخفيف. وذلك كله يحتاج إلى رزانة وموهبة مسرحية لإنجاز النتائج المنشودة.

أما بالنسبة لشخصية مابورو فقد وجدت چوزيت بنفسها الصورة المظللة التى كانت موفقة إلى أبعد الحدود فى تحقيق الهدف إلى جانب الجمال الخلاب والتفاصيل المعينة فالقلنسوة المنسوجة الملونة علامة على ذلك المهاجر الأسود، وربما البلوفر القطنى الملون الخفيف وهى عناصر ساعدت على نجاح العمل.

وكذلك فقد كان زى عبدالله هو نتيجة لنفس المنهج أما بالنسبة للسيد چيوليت، زوج السيدة سلوى فقد قمت بالبحث عن الأحذية الثقيلة ذات اللون الأصفر مع ملاحظة أن أقدام الشخصيات الذكرية كبيرة المقاس. أما مقاس القميص فهو يشبه المقاس الموجود فى كوميديا بوليشيينل.

والممثل لشخصية فيليبى هو تيير له صورته المظللة وكذلك الشخصيات الحديثة لبنتالون وماريو وجونال التى توفرت فيها كل الأشياء فصورته تتضمن قوامه القصير الصغير وجسمه المشوه، المادة اللينة لزيه والتى بطبيعة وضعها تؤكد ملامح الشيخوخة البادية عليه. فمثلا إذا أردت أن تكملها ببطانة سميكة بكل تفاصيلها فإن ذلك لن يكون مناسباً.

أما بالنسبة لدوسويل *Dussouill* الذى يمثل عائلة الأطباء فى الكوميديا الإيطالية الارتجالية فقد وجدت آريان بالنسبة نه صورة مظللة غاية فى الروعة والإبداع تم من خلالها إثبات وترسيخ تفاصيل معينة عن طريق استخدام القميص النيلون ورابطة العنق المنقطة إلى جانب شورت قصير لأنه كثيرا ما يفقد بنطلونه.

ولا بد للألوان المستعملة من أن تكون ناصعة بالنسبة للون البساط وأن تدعم وتقوى لون القناع لتحقيق الهدف منه ومن أجل ذلك فلا بد من تجنب الكحلى للصدأ وبنية أوراق الدخان والتى تتوافق إلى حد كبير مع لون السطح الأرضى ﴿الخليط المعدنى على أرضية الغرفة﴾ ومع ذلك فهناك جانب آخر وهو أن الطباعة الخفيفة للصورة تؤكد الجزء الخيالى أى أنها تعطى صباغة جديدة تساعد على الانسجام. فنحن آثرنا تلك الالوان النقية مثل الأسمر الرمادى والأبيض والأسود مع الألوان السادة لتعميق التضاد. فتلك الآلوان البراقة المبهرة نحتفظ بها للعمالة فى موقع المبانى ﴿الأزرق الشديد يستخدم مع العمال وربما أيضاً جلد صناعى لامع أو خوذات ملونة﴾

وإلى جانب تلك المناقشات مع كل المؤدين وبعض الإرشادات من آريان فى فترة البروفات. فقد قمت بعمل اسكتش معتمداً على تلك الارتجالات المقتبسة من النصوص

القديمة والحديثة معاً. فقد كانت تلك طريقة من أجل إجبار ذاتى فى سبيل معرفة الأجسام والاتجاهات إلى جانب تلك الأقنعة التى بلا شك تقدم لى المساعدة نظراً لأنها تعيد صياغة الشخصية إلى حد كبير.

لقد كانت الملاحظة مهمة ولكن بشرط بقائى فى أوج وعيى ففى المترو رأيت ولاحظت إناساً كثيرين يرتدون ملابس تتناسب وشخصياتهم.

ولكن عند استخدام مثل هذا المفهوم فى إنتاجنا فسوف يكون ذلك غير مقبول ولا يقبله عقل.

الفصل الثالث

التدريب على شكسبير

ريتشارد الثانى (١٩٨١)

يأخذنى شكسبير إلى ثقافة تحررت منها أو حرمت منها... لا بد للمسرح أن يعكس صورة الآخر دون اعتبارات الزمان والمكان.

آريان منوشكين

ماذا يعجبنا من المقارنات والمسافات والاختلافات – وهو فى نفس الوقت يعجبنا لأنه قريب ومشابه لنا؟

برتولت برخت

مايعجبنى فى المسرح الاسيوى أن الممثلين هم الذين يخلقون الاستعارات. فنهم هو عرض المشاعر، هو الحديث عما بداخل البشر...هدف الممثل هو فتح الإنسان من الداخل لتصوير ما بداخله وتحويله إلى إشارات وأشكال وحركات وإيقاعات.

آريان منوشكين

٣ ـ ١

العرض على هيئة تشريح

مسرح الشمس

أوضح كتيب البرنامج الذى وزع فى المسرحية الأولى فى دورة شكسبير الطبيعة التعليمية لهذا المشروع فى ضوء تطور الفرقة. ورأت منوشكين أن شكسبير قدم نموذجاً درامياً لتصوير التاريخ. وعلى النقيض يكون التقدم تجاه التاريخ المعاصر عن طريق الرجوع إلى عصر النهضة. كان كذلك من ضمن ملاحظات الكتيب أن هناك اقتباساً من المسرح اليابانى التقليدى، والتفاعل مع التمثيل على أنه تشريح. إن طبيعية زولا أصبحت استعارة لما هو فى داخل الشخص من مشاعر وحالته النفسية فى الحاضر.

ست مسرحيات لشكسبير: أربع تراجيديات تاريخية (ريتشارد الثانى وجزأين من هنرى: الرابع والخامس) ومسرحتين كوميديتين (الليلة الثانية عشرة، وضياع (الحب) ونحن نحتاج هذه الدورة أكثر مما يحتاج الصبى إلى التدريب على يد معلم، آملين أن نعرف كيف نمثل العالم على المسرح. إننا نمثل شكسبير الآن كإعداد لنا لنسرد فيما بعد القصص العصرية فى عمل مستقبلى لأن شكسبير خبير يعرف الأدوات المناسبة لسرد المشاعر ومصائر البشر.

إن التراجيديات التاريخية تحكى لنا القصص الحزينة لمقتل الملوك وخلعهم أو موتهم فى المعارك أو قهرهم على يد من انتزع منهم السلطة (ريتشارد الثانى) وأشياء أخرى كثيرة... وريتشارد الثانى هى الفصل الأول فى هذه الحلقات التاريخية لقبيلة

من الشخصيات تصارع لبناء العالم وهم يتعلقون بجزيرتهم المتوحشة والمهجورة (فى نهاية القرن ١٤ كانت بريطانيا تحت حكم ريتشارد الثانى يسكنها ثلاثة ملايين) .

وبالنسبة لكل هؤلاء المغامرين كان العرش والسلطة والجاه، ومقعد مارس والجنة هى صورة العالم وحين يكشفون ويسردون دخائلهم فإنهم يصبحون الكون بالنسبة لأنفسهم.

إن كلاً منهم يغنى العواصف المرعبة التى يراها تدور داخله وحوله. إنهم ينظرون بدقة لأنفسهم، يحللون أنفسهم ويطلقون موجات من الصور الخيالية فى كل لحظة وهم بهذا يذكروننا دائماً بمصيرهم ونهايتهم. إنه تشريح للروح. وحين تعاملنا مع هذا النص كنا نتعامل معه كلمة بكلمة وكأننا نقف تحت جبل ضخم ننصت كل كلمة ينطقها هؤلاء الحالمين، ينطقها هؤلاء الحالمين البدائيين وهم يحاولون أن يروا مايروه، حتى نقوم نحن بدورنا بعرضه على المسرح، نضعه فى فضاء وتحت الأضواء.

لقد فرض المسرح الآسيوى وخصوصاً اليابانى نفسه علينا بقصصه المليئة بالجنود العظام والأمراء والملوك والنبلاء. وهذا المسرح يحطم الكليشيهات التى نجدها مطبوعة فى ذهننا حين نعرض محاربى العصور الوسطى وهى تذكرنا بأننا نحتاج لخط واضح وقوى لنرسم حدود هذا الفوران والتمرد العظيم (ألين) .

والاستعانة بهذه الأشكال التقليدية العظيمة (النو والكابوكى والباروكى) تصنع لنا قواعد العمل مثل الدقة فى الحركة ووضوح الخط وتقديم الحقيقة الصرفة يصاحبها الفن فى الأداء التمثيلى وهو مايمكن أن نسمية مافوق الواقعية. ويجب على الممثل أن يرسم داخل جسمه صورة وأحداث البطل. إن الممثل جراح يشّرح الروح.

يقول دلن إننا لا نريد الأداة التى تهبط بالآلهة على المسرح. إننا نريد الآلهة نفسها وهذا مايجعلنا نحاول تشريح الإنسان إن كلمة تشريح كانت تعنى فى الأصل الفحص أى دراسة متعمقة يقوم بها الشخص ولكنها أيضاً تشير إلى تلك العلاقة الحميمة التى كان الوثنيون يظنون أنها علاقتهم بالآلهة، إنها نوع من مشاركة الألهة فى قدراتهم.

من برنامج مسرح الشمس

كتيب عرض ريتشارد الثانى ١٩٨١ .

٣ ـ ٢

ساموراى شكسبير

چوليت جودارد

يرتدى هؤلاء الفرسان الانجليز تنورات واسعة غامقة اللون ومصنوعة من قماش مطرز تلتف حول سيقانهم حين يتحركون أما الوجوه فعلى بعضها القناعات وبعضها مدهون بلون أبيض وعلى رؤوسهم غطاءات مزخرفة. أما طوق وصديرى بنيث تيودور فمزينة بالأوبى اليابانى والكيمون اليابانى من عند الأكتاف. هكذا كان هؤلاء الفرسان مثل الساموراى اليابانى.

إن آريان منوشكين تأخذنا إلى أرض أسطورية ليست يابانية ولا أسطورية، إلى عالم لا ينتمى لوقت يربط شكسبير بمسرح الشمس. هكذا نجد الأسلوب الكابوكى تغطيه حصر جوز الهند السوداء. وهناك طرقات طويلة توصل للفضاء المسرحى المركزى يدخل منها الممثلون فى مواكب. أما الحوائط فتبدو كما لو كانت مطلية بالذهب.

ويقف الممثلون وجهاً لوجه مع المشاهدين وسيقانهم مثنية وأيديهم مفرودة، ورؤوسهم منتصبة دون أن ينظر بعضهم لبعض مطلقاً ودون أدنى حركة وينطقون كلماتهم التى تصاحبها إيقاعات چان چاك دومتر. وتخرج الكلمات بوضوح تام كالموسيقى التى تسبح فى الهواء، سلسلة من الأحداث التى تتحرك للأمام مع هذه المجموعة التى تحاول أن تخلق بلداً جديداً. إن حياتهم وموتهم يحدثان فى كون خال من التعاطف. ولكن السعادة والعذاب والحب لهم مكان أيضاً فى هذا العالم العنيف والذى تملؤه. الرغبات الصريحة دون خجل.

هذه القصة الحزينة لموت الملوك تظهر واضحة كقصة من القصص الشعبية. كما لو كانت هذه ليست شخصيات ولكن أجساد تحولت إلى صوت واحد تتماشى نغمته مع مايحكيه. إن الممثلين يصنعون كلاً. إن الكتابة للمشاهد تجبرنا أن نترك عاداتنا جانباً. لا شئ هنا يبعدنا عن النص وازدحامه المعقد بالقتل والخيانة والجنون، ثم ينفجر النص عن المواجهة بين ريتشارد (چورچزبيجوت) وبولينجبروك (سيريل بوسك) من أجل العرش، ولكن أيضاً وبدون شك من أجل حب هذه البقعة المقدسة، الأرض- هذه الجزيرة الهمجية.

ولا يفيدنا هنا أن نشير إلى أساسيات المسرح الهندى التقليدى. فالنص هنا هو الأساس. علاوة على أن منوشكين لم تحاول أن تعيد بناء الأشكال الآسيوية، إنها لا تريد أن تكيف شكسبير مع مسرح النو أو الكابوكى أو البنراكو. إنها تستعير من هذه الأشكال بالقدر الذى يبعدها عن الطبيعية. إنها تستخدم هذه الأشكال حتى تحقق خليطاً شكسبيرياً -خليطاً من البساطة والدقة واللذين أكدتهما من خلال ترجمتها. وفى النهاية، لقد استخدمت منوشكين هذه الأشكال لإغفالها غير المسبوق للتفاصيل.

ومرة أخرى القضية ليست استعارة مفردات من المسرح اليابانى ولكن القضية هى التعبير من خلال الإشارة، وحتى الوجه العارى يصبح قناعاً. إن هذا العرض امتداد لما قدمه مسرح الشمس من قبل وهو كذلك عمل فى مجال جديد. لقد تخلى الممثلون عن كرمهم فى العصر الذهبى و ١٧٨٩ والمهرجون. إن التمثيل ليس كثيفاً كما أن الممثلين يظلون منعزلين جسدياً عن المشاهدين ولا يحاولون أبداً أن يقتربوا منهم.

وبالرغم من أن الكثير كانت عليه قيود لم يكن هناك أى جمود أوبرود ويرجع الفضل فى ذلك إلى تصميمات جاى كلود فرانسوا مثل السجاد ذى الألوان الدافئة

والظلال ذات الألوان المتوهجة والأزياء البيضاء الناصعة والستائر الحريرية الرمادية والذهبية. ثم إن هناك رقة بالغة فى تصوير الموت فى النهاية، إذ يستطيع بولينجبرول أن يقبل شفتى الملك المقتول قبل أن يرقد هو نفسه كتابوت صغير وهش فى وسط سجادة ضخمة خالية ثم يظلم المسرح.

من مقال لجوليت جودارد ساموراى شكسبير

جريدة لومنت ١٥ ديسمبر ١٩٨١ .

ترجمها للأنجليزية جوليت جودارد وديفيد ويليامز.

٣ ـ ٣

شكسبير ليس من المعاصرين

من حوار مع آريان منوشكين أجراه جين مايكل ديراتس

فى حوار أجرى فى مايو ١٩٨٢، تحدثت منوشكين عن تأثير المسرح الآسيوى على ريتشارد الثانى. ووصفت الفكرة الفنية الأساسية لحالة الممثل كمبدأ بنائى فى التحولات الاستعارية التى تميز فكرتها عن العرض قبل أن تتحدث عن خططها بالنسبة لدورة شكسبير ككل. ومن الغريب أنها تؤكد أهمية النص كمصدر للمعنى الديناميكى رغم أنها كمخرجة اشتهرت بتفضيل المحسوس والمرئى على المقروء.

جين مايكل ديراتس : إن المشاهدين فى عرض ريتشارد الثانى، سواء أسرهم التمثيل أو شتتهم، يواجهون كوناً غريباً مفعماً بالتمسرح والطقوس. إنه عالم يشعر فيه الواحد أنه يتعرف على اليابان فى العصور الوسطى. والكثير من المشاهدين يشعرون بذلك لأن لديهم رغبة فى المقارنة بين المجتمع الثأرى اليابانى بمجتمع المحاربين أمام شكسبير. أرى أن هناك سوء فهم. أليس الأساس فى هذا الاختيار هو الحاجة إلى تمسرح قوى للتعامل مع شكسبير.

آريان منوشكين : هناك سوء فهم فى أكثر من منطقة. أولاً، ليس هناك اقتصار على اليابان. إننا نقتبس من المسرح اليابانى (النو والكابوكى) وكذلك المسرح البالينيزى والكاثكالى وغيرها. ثم إن هناك اختيار الأسلوب الطقسى، المسرحية نفسها عبارة عن طقس. إن شكسبير ليس مؤلفاً

معاصراً ولا يجب أن نعامله على أنه كذلك. إنه بعيد عنا بقدر ابتعاد أعماقنا عنا.

وفى النهاية، إن كل المسارح تحتاج إلى شكل. وفى رأيى أن شكسبير عاش فى فترة لم يكن فيها الشكل المسرحى قومياً. وكان المهم هو الشكل الهندسى للمسرح والشكل الشعرى للنص. ولهذا بحثنا عن أساس لعملنا فى المسرح الآسيوى لأن المسرح بدأ هناك. أما فى الغرب، فليس هناك شكل مسرحى بارز فيما عدا التراجيديا اليونانية والكوميديا الارتجالية. ثم أن هناك ضرورة تقديم صور لعالم ريتشارد الثانى الطقسى وهى صوره بارزة فى فنون اليابان أكثر منها فى فنون الغرب. ولأن العصور الوسطى باليابان انتهت بعد عصورنا الوسطى بكثير، فإن العصور الوسطى الأقرب هى العصور الوسطى اليابانية.

إن سوء الفهم يأتى من هؤلاء النقاد الذين يفهمون الاقتباس من اليابان حرفياً. قال بعضهم مثلاً أن الأزياء يابانية. وهذا خطأ. فهناك خليط من الأزياء اليابانية والإليزابيثية وهناك أزياء مرتبطة بالعصور الوسطى الأوربية ثم إن هناك العباءات وهى فعلاً شديدة الشبه بالكيمون.

إن القضية فى الأساس قضية تأثير، بنفس الصورة التى نجد الرسم الحديث فى فترة معينة متأثراً بالرسم الأفريقى. فى سلسلة الأعمال الشكسبيرية نقول أن هناك تأثر بالمسرح الآسيوى. لا شئ جديد

بمسرح الشمس فيما يخص القناع. ولا شئ جديد بالنسبة لتاريخ المسرح أيضاً. فمع برخت. ومايرهود وكل رجال المسرح الذين بحثوا عن شكل كانت هناك رحلة نحو آسيا. لأن كل شئ هناك بالنسبة للموسيقى والرقص والفن المقدس أو المسرح.

د : كان النص فى عملك يوجه للمشاهدين. هل لديك اعتقاد شخصى بأن الوسائل التقليدية للمسرح الغربى وخاصة الحائط الرابع غير مناسبة لعرض شكسبير؟

م : ليست فقط غير مناسبة. ففى البروفات كان الممثلون يتحدثون مع بعضهم البعض ولكن ذلك لم يكن كافياً. لذلك قلت لهم فى البروفات تحدثوا للمشاهد. إنه السر الذى يجب ألا ننساه أبداً. ولكن ذلك كان صعباً للغاية بالنسبة للممثل فإنه يحاول أن يلجأ لزميله ليساعده. لكننى مقتنعة أن نصوص شكسبير كتبت لتمثل على هذا النحو. وقد استطاع الممثلون أن يتغلبوا على صعوبة توجيه النص للمشاهدين من خلال ثلاثة شهور من التدريبات.

د : إن العلاقة مع المشاهد تمثل نتيجة طبيعية فى ضوء طريقة سماع نص شكسبير. فى عرضك كان واضحاً أن النص يعبر عن الشخصيات بمقدار ما تعبر الشخصيات عن النص ليس فقط الصوت الداخلى للشخصية ولكن أيضاً صوت التاريخ وهو يتكون وصوت العالم وهو يعبر عن نفسه كان واضحاً فى العرض.

م: وأهم من ذلك كان هناك صوت انسان يحاول أن يفهم كل شخصية من شخصياته. كان هناك دائماً صوت ذلك الرجل الغريب الذى يبدو أنه عرف كل شىء وفهم كل شىء وحول كل شيئ إلى الشعر، كما أن هناك قدرته غير العادية على التحدث بلسان إحدى شخصياته. إن شكسبير يتحدث دائماً بلسان شخصياته ولكنه أيضاً يتحدث عنهم. ففى بعض اللحظات يكون ريتشارد ليس سوى شكسبير وفى أحيان أخرى يكون شخصية مجسدة. هناك هذه الظاهرة الازدواجية دائماً فى أعمال شكسبير وفيها يكمن سر معجزة شكسبير.

إن شكسبير ليس سوى تعاطف مع شخصياته ومن خلال عواطفه تجاه شخصياته يعبر عن فهمه للانسان ولكنه مع ذلك يخلق شخصيات متميزة. ففى هنرى الرابع هناك اختلافات نتيجة الجنس ونتيجة الطبيعة بين فلستاف *Falstaf* وهنرى الرابع والأمير هال وبوينز وبيتو وغيرهم. ولكن ليس كل هذه الشخصيات لها تحليل نفسى. فأداء شخصية نور ثمبرلاند مثلاً يعتمد على الصور التى يرسمها الممثل له من خلال النص. فهى شخصية خالية من الدوافع النفسية. وأهم شىء أن هذه الشخصيات أوعية بالنسبة لشكسبير وبالنسبة للمشاهد والذى يرى أنها متشابهة معه وأحياناً يكتشف أنها مختلفة. إن وجود أعمال بهذه الطبيعة هو الذى يحتفظ بالمسرح حياً. ولو أن أعمال المسرح أعمال نفسية واقعية لا ختفى المسرح فى خلال عشر سنوات لأن السينما ستقضى عليه. إن بقاء المسرح يعتمد على أن نضع فى المسرح مايمكن فقط أن يتواجد بالمسرح.

د : بعض أنواع العروض الشكسبيرية تتسم بتبسيط كل شيء إلى إشارات وصور وفي ريتشارد الثاني، حتى وإن كان هناك تمسرح قوي وثابت فإن العرض يعطي للنص استقلالية. إنه يمكن الصور الموجودة بداخل النص من أن تُنقش في خيال المشاهد ويشجع على وجود مسرحيه للاستماع.

م : مسرح للاستماع ولكنه خيالي كذلك. لا نستطيع أن نستخدم المشاهد والديكور في مسرحيات شكسبير لأن الديكور يكون عائقاً لخيال المشاهدين. وسوف يعرقل الصدى المباشر للكلمات التي يتلقاها المشاهدون والكلمات تمدنا بكل شئ. ولو أنك استخدمت ديكوراً ليعرض الفكرة بدلاً من استخدام الممثلين لعرض الفكرة فإنك تكون قد فقدت أساس المسرح. فمثلاً كنت أريد أن أضع شجرة على المسرح ولكني تراجعت عن هذه الفكرة.، إذ يمكننا استخدام فضاء وأضواء دون استخدام شئ استعاري. إن الكلمات استعارية في أرواحنا، فيما تثيره داخلنا وهكذا يجب إبعاد أي شئ يعوق المسرح. فكلما كانت السجادة على المسرح رقيقة كلما كانت صخرة لير مرتفعة. وهذا يثير قضية تدريب الممثلين ومسئوليتهم وتشجيع الخيال.

د : هل يمكنك توضيح فكرة الحالة التي تتحدثين عنها دائماً في البروفات؟

م : صعب. أنا دائماً أقول للممثلين. دعوا شكسبير يهتم بالكلمات. إنه يجيد ذلك، إنكم هنا لمهمة أخرى. مهمة الممثل هي توضيح الموقف وحالة

الشخصية التى تنطق بالكلمات. كل شىء يأتى من الكلمات ولكن الكلمات يجب أن تخرج من الأداء. إن مايرهولد يقول فى عصرنا، يجب أن نطبع صوراً للمسرح: المسرحية سوف تقرأ دون وجود نص فى أيدينا من خلال المشاهد والأزياء؟ ولكننا لا نستطيع أن نطبع صوراً فى المسرح: سوف نمثل، لأننا لم نعد نعرف كيف نمثل. إن لدى شعوراً بأن الناس تحب أن تمثل الكلمات. إن ما نسميه الحالة فى عملنا هو الشعور الأولى الذى يشغل الممثل. ولذلك فإنه حين يكون غاضباً فلا بد أن يرسم الغضب، لا بد أن يمثل. إن شخصيات شكسبير تتأمل دائماً مشاعرها الداخلية. والمشاعر التى تشعر بها هذه الشخصيات لا بد أن يترجمها الممثل. هناك كيمياء. الموضوع ليس موضوع مشاعر فقط ولكن أيضاً عرض هذه المشاعر. بالطبع لا يستطيع الواحد أن يعرض مالا يعرفه ومالا يستطيع أن يتخيله ولكن لا بد أن يكون هناك كيمياء ولا بد أن يكون هناك تحويل. إن الممثل شخص يحول المشاعر إلى استعارة. إن حالة الشخصية لا يمكن أن تكون حالة فتور. ولا يعنى هذا أنك تستطيع وحسب أن تعرض حالات متطرفة ولكن من الصعب للغاية أن تعرض الحالات المتوسطة. وإذا أراد الممثل أن يعرض حالة فتور فلا بد أن يكون الفتور متطرفاً. وأخيراً يستطيع الواحد أن يعرض عدة حالات متتابعة مع فترات انقطاع قصيرة.

هـ : ومع ذلك فإن الصور فى النص هى التى تدعم الحالة؟

م : إن كل الصور التى تثرى العمل مأخوذة من النص. وحينما نحاول أن نفرض صوراً من الخارج فإننا فى الحال نضطر إلى التخلى عن هذه

الصور ونستخدم بدلاً منها الصور التى ينتجها النص. إن الصور التى ينتجها نص شكسبير ليست صوراً كاملة ولكنها المواد الخام للأداء التمثيلى. إن المدهش فى شكسبير هو ذلك الشاعر الضخم، الميتافيزيقى الضخم، المؤرخ الضخم الذى يحول كل الصور وكل الإيحاءات وكل الأفكار الى أدوات أدائية للممثل. ومهمة الممثل أن يلتقط هذه الصور ويحولها فى صورة مشفرة. وإذا نقل الكلمة فقط فإنها لن تكون مشفرة للعرض المسرحى. إن الممثل شخص يفك شفرة الإشارات ويتواصل من خلال فيلتر للأداء. حينئذ وحينئذ فقط تتحول الصور إلى مشاعر.

ه: هل حقيقة أن الصور هى المواد الخام للأداء التمثيلى ولها تضمينات فى ضوء الترجمة.

م: إننى أعتقد أن الواحد لا يجب أن يكيف أو يطبع أساليب التعبير التى تكون أكثر فرنسية. لا بد أن يقبل الواحد المسافة ويدعمها بقدر الإمكان. لا بد أن تحترم المسافة بين الفرنسية والإنجليزية وكذلك بين لغة شكسبير واللغة العصرية. وأنا أرى علاوة على ذلك أن الانجليزية والفرنسية كانتا متقاربتين أيام شكسبير أكثر من وقتنا هذا.

وبالرغم من الاختلاف فى التاريخ فإن شكسبير لم يعد بعيداً عنا بالنسبة لاستخدام اللغة... أكثر من شيرتيادى تروبى.

ه: فى ترجمتك، كانت هناك رغبة فى اتباع هيكل الخيالات خطوة بخطوة دون تحليلها.

م : لأننى اثق فى الممثل. وعملى هو ترجمة المواد التى أمدهم بها شكسبير. إن المترجمين الذين ليس لهم اتصال بواقع المسرح والممثلين يحاولون فى ترجمتهم أن يجعلوها قائمة بذاتها حيث ينسون أن الأداء التمثيلى هو مرحلة من مراحل النص.

د : لدى بعض الأسئلة عن لحظات معينة فى العرض. الدخول بنصف دورة والمواكب: هل هذا إعادة خلق للدخول الطقسى بالمسرح الآسيوى أم أنه من اختراع الممثلين؟

م : إنه اختراع الممثل. فى الكابوكى، هناك دخول رسمى جليل، ولكن الدخول يكون بطيئاً ويتضمن شخصية واحدة، مع توقفات خلال المشى. فبالنسبة للدخول الأول لريتشارد، أردت أن نبدأ من قلب الحدث من ذروة الصراع. يدخل الملك وحوله الحاشية التى تنتظر دوررها فى التمثيل.

د : المهرجون الذين قدمتهم فى مشهد الفرسان يذكروننى ببعض الشخصيات فى بالينيز توينج.

م : هناك أيضاً صورة المحكمة. لقد قررت أن أميز بين مشهدين طويلين فى البداية: الوقوف أمام الملك والفرسان. وبالنسبة للمشهد الثانى، فإن تقديم هاتين الشخصيتين واللتين باستمرار تقطعان الطقوس تمكنان من تأكيد الطقوس وإبرازها. لقد كنا نحتاج إلى تأسيس الطقس بسرعة كبيرة.

د : في مشهد الجنايني «الفصل الثالث، المشهد الرابع» هل لأنك متمسكة بتقاليد المسرح الآسيوي حيث تكون الشخصيات العامة شخصيات كوميدية اخترت شكل المهرج لهذه الشخصية؟

م : لا. مبدئياً، كان هناك رجل مقنع عجوز. كانت شخصية محبوبة تماماً، ولكن المشهد كان ينقصه بعض الوقاحة. وهكذا طلبت من فيليب هوتيار أن يخلع القناع ويمثل الدور كمهرج. وهكذا أخذ المشهد بعداً آخر. لقد أصبح الصوت الحقيقي للمسرح.

د : هل يرتكز العمل في الكوميديات على شكل مسرحي ضخم أيضاً؟

م : إن بروفات الليلة الثانية عشرة تتقدم ببطء لأننا لا نعتمد على شكل مسرحي معروف. لم يكن هناك شكل مسرحي يناسب هذا العمل. كان علينا أن نخترع أكثر لأن مصادر الإلهام كانت ضعيفة وأكثر اختباءً بالأعماق. كما أن العلاقة بالمقدس ليست على هذا النحو مطلقاً. وبالنسبة لريتشارد الثاني فقد قررنا أن الشخصيات نصف بشر ونصف آلهة. إنهم آلهة كرنفالية صغيرة.

د : لماذا وقع الاختيار على مسرحيتين كوميديتين والمسرحيات التاريخية؟

م : حتى يكون لدينا كلا العالمين: عالم الحب وعالم الرغبة مع الكوميديات وعالم التاريخ والسلطة وهو عالم الرجال مع المسرحيات التاريخية. لقد اخترنا ريتشارد الثاني وهنري الرابع نوعاً ما عن

هاملت أو الملك لير (ولم أكن مستعدة لأى منهما) بسبب علاقة تلك المسرحيات بالتاريخ وهو مايهم مسرح الشمس.

د : هل تعتقدين أن هذه الرحلة فى شكسبير لها قيمة تعليمية أساسية بالنسبة للكتابة عن اليوم؟

م : ربما بالنسبة للكتابة ولكن لتذكر قوانين معينة فى البناء، كيف أن شكسبير لم يراوغ مطلقاً وهو مالا نملك الشجاعة مطلقاً لنحاوله. كذلك بالنسبة لطريقة الكتابة من داخل الشخصيات دون فرض أيديولوچية معينة. فشكسبير دائماً داخل شخصياته وهم رسله ومع ذلك تظل كل شخصية عالماً مستقلاً.

من حوار مع آريان منوشكين
أجراه چين مايكل وبراتس
نشر بمجلة المسرح / الجمهور
يوليو/ أكتوبر ١٩٨٢

٣ ـ ٤

الفقد والتحرر

من حوار مع آريان منوشكين أجراه ألفريد سيمون

فى حوار أجرى بعد افتتاح ريتشارد الثانى، صنفت منوشكين العمل كتطوير لممارسات الخلق الجماعى والذى ينشأ مع أولى خطوات العمل الشاق كمؤلفة لمسرحية تاريخية معاصرة، ومع التجديد الاضطراري للفرقة بإضافة جيل جديد من الممثلين الصغار. ومن خلال التعامل مع شكسبير على أنه كيميائي ميتافيزيقى وهى فكرة مرتبطة بفكرة بيتر بروك عن المسرح المقدس، تتحدث منوشكى عن العلاقات والأصداء المادية المعنوية الغامضة التى تميز العمل.

ألفريد سيمون : فى نظر الجمهور كانت العشر سنوات الماضية لمسرح الشمس -وخاصة مع ثلاثيته العظيمة ١٧٨٩ و ١٧٩٣ و العصر الذهبى- تختص بالخلق الجمعى. ثم كان بعد ذلك تقديم ست مسرحيات من شكسبير والتى تتطلب حشد عامين على الأقل ماذا يعنى هذا؟ هل هذه هى نهاية الخلق الجماعى فى مسرح الشمس؟

آريان منوشكين : ماتتحدث عنه يخص فقط الخلق الجمعى فى الكتابة لأن ريتشارد الثانى واحدة من الأعمال التى كان العمل فيها جمعياً.

وهذا التوجه الجمعى تبنيناه من البداية وكان محفزاً للجميع. وبالنسبة لتقديم العمل على خشبة المسرح فإن مدخلات الممثلين كانت على نفس القدر من الأهمية مثل الأعمال الأخرى. إنه شىء لا بد من

فهمه جيداً. ففى الماضى، كانت الكتابة الجمعية تحدث على خشبة المسرح، إننا لم نكتب قط مسرحيته معاً كمجموعة. فالمسرحية الوحيدة المكتوبة كانت ميفستو وكنت أنا المؤلفة. ولكن هذا لم يمنع درجة مامن العمل الجمعى بالرغم من أن ذلك كان محدوداً للغاية من وجهة نظرى. ولكن فى مسرحيات شكسبير فقد خطونا خطوات واسعة فى اتجاه الخلق الجمعى. فمنذ بداية مسرح الشمس تعد هذه هى المرة الأولى التى يصنع فيها الممثلون الأشياء التى يستخدمونها وأن يعملوا مع فنيين يتولون مسئولية الإشراف على المشروع. وهذا «العنصر من عناصر الخلق الجمعى» فُقد لدرجة ماولا يمكن أن ننكر هذا.

وبالنسبة للكتابة الجمعية فإن حقيقة قرارنا بأنا سنقدم أعمالاً لشكسبير لا يعنى مطلقاً أننا سنتخلى عن فكرة اختراعنا لأعمالنا. إن هذا ماكنا نفعله فى العشر سنوات الماضية. وبعد ثلاثة عشر عاماً أردنا –ولأقل أننى أردت– أن أعيد قراءة شكسبير ومع صعوبات معينة فى الكتابة واجهتها فى خلق شخصيات معاصرة تماماً (وهذا أولاً وأخيراً هو هدف عملنا: أن ننجح يوماً فى سرد قصة من وقتنا) وفجأة قلت إننا نحتاج أن نعود للمدرسة. وكمخرجة انتهيت بالتساؤل هل لا زلت أعرف كيف أخرج. ومع شكسبير أردت أن يخرج عمل لمخرج حقيقى.

وفجأة فكرت: نحن نحتاج أن نرجع للمدرسة. وكمخرجة انتهيت بالتساؤل ما إذا كنت لا أزال أعرف كيف أخرج. ومع أعمال شكسبير أردت أن ألتصق بإنتاج مخرج حقيقى مرة أخرى.

لذلك أردت أن أعـود لتـدريب نفسـى كـمـخـرجـة وككاتبـة وكـذلك الممثلين والجميع (خاصة الأعضاء الجدد بالفرقة) وكنا فى حاجة إلى مدرسة تكون ممتازة وتفوقنا. والعائق فى أغلب الأحيان هو أن نصنع هدفاً ونحن غير قادرين على تحقيقه بأى حال من الأحوال. وخاصة حين يكون هناك جنون العظمة حيث يحاول الجميع أن يتفوق على نفسه.

وتجمعت لنا أسباب كثيرة للنجاح. أولاً حب شكسبير الذى هو مصدر كل شئ. ثم جاءت السعادة بتمثيل شكسبير. وأخيراً تلك اللحظة للفرقة والتى كانت بمثابة ميلاد جديد لمسرح الشمس. وفى لحظة معينة كثر الرحيل الذى اعتبرته شيئاً سيئاً للغاية والذى بدأت استوعبه الآن فقط. وكان هناك خياران: إما أن يتسبب هذا الرحيل فى تصفية كاملة للفرقة –ويبدو أن هذا رأى الذين رحلوا– أو يوجد تلاق جديد وعودة جديدة وحب جديد. واخترت أنا البديل الآخر واتبعنى الآخرون.

س : هل كان تجديد الفرقة عملاً شاقاً....

م : كان إنهاء العلاقة بمن كان هنا شيئاً صعباً.

س : هل شكل ذلك أزمة لمسرح الشمس؟

م : نعم. أعتقد ذلك. قبل ميفستو (چين كلاود) كان ينشنات قد رحل. ثم رحل أناس كانوا قد اشتركوا معنا حديثاً. واستطعنا تمثيل ميفستو بما

لدينا من مصادر–إلا شكسبير، كان يحتاج إلى مصادر أخرى لا نمتلكها.

س : وإذا نظر الواحد لما يفعله الذين غادروا مسرح الشمس نجد أنهم يحاولون الاستمرار على طريق الإبداع الجماعى والارتجال فى أعمال مثل لوبال تأليف چين كلاود ولذلك فإنهم يميلون لاتجاهات مسرح الشمس والإبداع الجماعى والذى ابتعدت عنه قليلاً على الأقل فى الشكل الذى مارسته فى السنوات القلائل الأخيرة. على كل حال، الشيء الغريب فى شكسبير أنه جماعى..

م : ما ساهم به چورچ بيجوت كملك أو موريس دوزيير فى دور نورثمبرلاند أو أوديال كوينتباس فى دور الملكة أو فيليب هوتير كدوق على يورك يمكن مقارنته تماماً من حيث الثراء والاسهام المسرحى لمنتجاتنا الأولى. ولو لم يتم ذلك ما نجحنا أبداً. وأنا وحدى –كمخرجه– لا أدعى أبداً القدرة على إنتاج ستة أعمال لشكسبير فى عام ونصف. فالانسان يحتاج ممثلين مسرحيين لديهم صور عديدة وأثرياء بالخبرة والتجارب العديدة.

س : وكانت موليير ابتعاداً عن الإبداع الجماعى والمسرح الذى مارسته. وكان هناك شيءٌ هاماً وهو أنك تمارسين الكتابة من حين لآخر كما أنك ترجمت ريتشارد الثانى.

م : نعم قمت بالتأليف. والمشكلة أننى كنت أقوم بالإخراج للفرقة ولم يكن من المعقول أن تنتظر الفرقة حتى يهبط على الوحى وأؤلف. ولا أؤمن

بأن فرقة ما تتخصص فى إنتاج أعمال عضو واحد فى الفرقة. وانتابتنى فترة قلق لمدة شهرين حيث أدركت أننى كنت أتقدم فى مشروعى. وكان هذا حينما فكرت فى مسرحيات شكسبير والتى استخدمناها فى البداية كتدريبات دراسية ثم اصبحت مواد إنتاجنا. ثم أن موليير نفسه كان يقدم أعمال أناس آخرين. وربما تكون هذه هى المساحة التى ينضج فيها الفرد ويحقق مرونة لم يكن لها وجود من قبل. واستطعت أ ن أصر بعناد على عمل مشروع حديث وجعلت الممثلين ينتظرون وتركتهم يعيشون البطالة لمدة ٦ شهور -فى ذعر مالى- وقضيت عاماً لإعداد هذا العمل. ووجدنا أنفسنا فى موقف قريب من موقفنا قبل العصر الذهبى حيث كنا نريد إنتاج عمل يفوق مواردنا وقدراتنا.

س: بدون إطار أو فكرة مركزية؟

م: أنا لا أتبرأ من أى شئ فى العصر الذهبى ولكنها كانت عملاً فردياً أكثر من كونها عملاً جماعياً، كانت تبرز الابداع الفردى لكل ممثل حتى بدت لبعض الناس شكلاً من أشكال التمثيل غير البارع.

س: ولكن لم تكن هناك مغامرة فى العمل الذى قدمته «من التاريخ المعاصر» إذ كان به شئ بشع: موت الحضارات وموت التاريخ.

م: لكننى أعتقد أن العمل فى مسرحيات شكيسبير سوف يؤدى بنا للرجوع فالمجموعة كانت تحتاج لإعداد أفضل لنتعامل مع هذا العمل الكبير القديم الذى تنازلت أنا عنه.

س : أو أن أطور هذا السؤال من النص قليلاً. أليس العودة لشكسبير عودة للنصوص ويعنى ذلك أن مسرح الشمس أدرك أخيراً أن الفرد لا يستطيع التمثيل على المسرح بدون نصوص. وأذكر ما قرأته لك فى الصحف حين تكملت عن الكيمياء الاستثنائية التى يحول بها الممثل النص إلى جسد وإشارات كطريقة بديلة.

م : ما قلته هو أن المسرح استعارة: استعارة إشارة أو استعارة كلمة وأن ما هو جميل فى المسرح هو الموقف الذى يحول فيه الممثل الشعور والذاكرة. ولا يمكن أن يرى أحد عاطفة نقية مالم يحولها الممثل إلى أداء أو إلى إشارة أو رمز. وقد استعرت عبارة بافيز *Pavese* بدأ الشعر حين قال مجنون عن البحر أنه يشبه الزيت. حقاً، إن المسرح يبدأ حينما تقول عن ممثل أنه يشبه كذا أو كما لو كان ميتاً، هو فى الواقع ليس ميتاً ولكنه يشبه الميت. يبدو كما لو كان ماشياً ولكنه لا يمشى لأنه لو مشى فى الحياة كما يمشى على المسرح لبدا كأنه يضيع وقته سدى.

س : حتى إننى أود أن أقول أن المسرح تحويل إشاراتى جسدى بنفس طريقة الشعر الذى هو تحويل لفظى.

م : ومع شكسبير يضم المسرح الاثنين معاً. وفى عملنا لا يمكن أن يكون لدينا هذا الطموح. وحينما سألنا الناس لماذا لا تقومون بأداء المسرحيات؟ كنت أجيب دائماً بأن طموحاتنا كانت فى أشياء

أخرى. فإذا كنت تعمل فى نص ممتاز فبإمكانك أن تعمل إنتاج تام ومعقول ولكن إذا كنت تحاول تأليف مسرح خاص بوقتنا فلن تنجح أبداً.

س : لم يعد الناس الذين سألوك لماذا لا تقدمين مسرحيات يسألون نفس السؤال لأن مسرحية شكسبير لا يمكن تخيلها فى فرقة تقوم بنوع العمل الذى قمت به على مدار العشر سنين الماضية...وذات يوم ... قلت انه لو كنت متأكدة من أن المسرح لا يستطيع أن يمثل العالم لكنت أقلعت عن كل شئ وذهبت لتربى الغنم.

م : لا أتذكر هذا وأعتقد أن الواحد يمثل فقط ليمثل العالم ومع شكسبير أصبح هذا واضحاً لحد ما. وشكسبير لا يمثل العالم فقط ولكنه يضيف شيئاً للعالم وهو نفسه.

س : مثل قول بيكاسو الشجرة موجودة لكن ألمى موجود أيضاً.

م : أو حتى قول ما لروكسى إن الفنان لا يمثل الطبيعة، إنه ينافسها وقد وجدت ذلك فى شكسبير فهو يمارس التحويل الميتافيزيقى ويحول رؤية الشر إلى درس فى الخير.

س : تحدثت مرة عن اتجاه الفن الحديث نحو الفشل والموت.

م : هذا أكثر ارتباطاً بمخرجى المسرح من المبدعين. أعتقد أنه فى هذه اللحظة يوجد شىء من التخبط فى الظلام والظلال والخيالات ونكران الذات والانتحار الجماعى.

بينما فى شكسبير موت ريتشارد هو لحظة حب الرجل التى نادراً ما شعرت بها.

س : هل تعتقدين أن بولينج بروك كان يحب ريتشارد فى تلك اللحظة؟ هل تعتقدين أنه مخلص؟.

م : حين يعانقه؟

س : لنتحدث من تلك اللحظة.

م : نعم أعتقد أنه يحبه لأنه يحب المستحيل، فهو يريد أن يوفق بين القوة والنقاء. وأعتقد أن الرجل الذى يضع القتل فى أيدى مجنون «إكستون» الذى صدق أنه قرأ ما بداخل اللا شعور لبولينج بروك فهذا أكثر من تمثيل للعالم أو تمثيله لتلك الدرجة من العمق.

وفى رأيى اليوم أن فكرة المسرح كمرآة ليست كافية. هذا كان سائداً لفترة ما لكن فى الوقت الحالى لم يعد هذا كافياً. أعتقد أن شكل الجراحة أو التشريح أو شق الرجل هو الأهم. فإذا شققت رجلاً فستجد أن نتيجة الشق هو أعمال شكسبير. هنا المسرح أكبر من مرآة. فالمرآة أن تقول لرجل انظر لنفسك يالك من قبيح. غير أن المسرح يمكن أن يقول له أيضاً انظر لنفسك يالك من جميل أو انظر قليلاً لشخص آخر لا تعرفه على الإطلاق. هؤلاء الذين يأتون من تناقضات الوقت أو المكان أو الروح: انظر إلى شكله فإنه يعنيك. وفى المساء التالى جاءت

إلى هذه الفكرة: ماذا يعنى المشاهدين فى كل هذا؟ هذا هو ملك انجلترا فى العصور الوسطى يتم تمثيل دوره فى شكل مسرحى آسيوى؟ هل يعنيهم الاختلاف أم يعنيهم التمثيل نفسه؟

حينما تنتج ريتشارد الثانى ويكون معك كل أنواع الفروض البديهية عن المسرحية فإنك إما أن تتركهم فى حجرة الإبداع وإما أن تفسد المسرحية وتقللها بحيث تحبسها فى أبعادك بينما هى فى أبعاد شكسبير. لذلك أعتقد أنه لم يكن لدى اختيار آخر مع ريتشارد. لكن اختيارى لريتشارد يعنى أن هناك حركة أخرى أيضاً. هى أننى أردت أن أواجه نفسى. نحن أمام مسرحية أكثر ميتافيزيقية وأقل انخفاضاً فى المستوى دون إنكار لأى شئ لا العصر الذهبى ولامفستو. ثمة أشياء فى مفستو لم ننجح فى اجتيازها وأود أن أجتازها فى الأعمال المستقبلية. إننا الآن نقضى الوقت مع شكسبير بكل تركيز لأننا نريد أن نرى شخصاً يعرف كيف يقوم بعمل الأشياء ويرى ما يمكن أن يستخلصه من هذه الأشياء.

أعتقد أن المسرح هو مكان إجراء التجربة للعديد من الأشياء. ولا يمكن ولا يجب أيضاً أن يقتصر على التجريب فى منطقة واحدة. إننى لا أشعر بالرضا بأن يقتصر مسرحى على السياسة ولا أعتقد أننا رضينا من قبل ببعد واحد لمسرح الشمس.

س : لكن هل من الممكن أن تمثل فى وقت واحد الشخص وعواطفه، والمجتمع والتاريخ والكون واللاهوت؟ ألم تقفزى فى ريتشارد الثانى

من خلال المسرح الكابوكى إلى الطرف الثانى النقيض للشكل الكونى؟ وبالنسبة لى، أعتقد أن البعد الأساسى لهذه المسرحية هو بعد طقسى.

م: ربما نكون قد قفزنا قليلاً لكن ذلك كان إرادياً وهناك الكثير من الناس يعتقدون العكس أى أننا ظللنا فى مستوى التاريخ الذى لم يكن قصدنا على الإطلاق. ولذلك أوقفت بحثى التاريخى فى هذه الفترة. لكننى أعتقد أنه داخل المشاهدين هناك أنسجة قديمة تتفاعل مع هذه المسرحية، شىء مستمد من السلف. إننى أشعر بالذهول حين يأتى لى أولاد وبنات صغار وعيونهم مليئة بالدموع ويقولون أن المسرحية رائعة. ماهو الشئ المشترك بينهم تجاه المسرحية؟

إن ذلك يشبه الكلب الذى يدور بضع دوائر قبل أن يرقد لأنه من عشرة آلاف سنة دار هكذا قبل أن يطير على أوراق الشجر. وانطباعى عن هذه المسرحية أن هناك شىء تحرر منه الناس، لكن هناك شيئاً آخر فقدوه...وفيما يتعلق بهذ المسرحية، أعتقد أن مشاهد ١٩٨١ يرجع صدى هذه المسرحية ويتفاعل مع أشياء لم يعد يعرفها معرفة مباشرة وعن وعى. ولذلك إذا نظر الفرد من منظور رؤية تاريخية معينة يمكنه أن يقول أنهم تحرروا من قيودها كما يمكنه القول بأنهم لا يعرفون هذه الأشياء وأنهم فقدوها. وفى رأيى أن هناك فقد وتحرير فى هذه المسرحية وربما يكون هذا هو تناقض

المقدسات. فلدى انطباع أن المشاهدين يتفاعلون مع هذا الإنتاج بأعضاء توجد داخلهم.

من مقال الفريد سيمون
الآلهة التي نحتاجها مجله *Acreus*
عدد ٢ فبراير ١٩٨٢ .

٣ ـ ٥

شكسبير نص مقنع

من مقابلة شخصية مع چورچيز بيچون وفيليب هوتير

أجراها مايكل ديبراتس

توجد رابطة وصدى بين الفراغ الداخلى والفراغ الخارجى...إننى أشير للعواطف فى الفراغ .

جاكس ليكوك

فى الحوار التالى، يتحدث اثنان من ممثلى مسرح الشمس عن أصل تكوين الكلمات الإشارية المقننة المستخدمة فى عرض ريتشارد الثانى. وهم يناقشون علاقات العمل بأشكال المسرح الآسيوى ويصفون الفكرة المنتجة المركزية لحالة الممثل. وعمل كل من هذين الممثلين (كأعمال الآخرين فى مسرح الشمس فى ذلك الوقت) يتميز بسخاء يحرك الجمهور والطاقة أو ماتسميه هيلين كيكساس بالهدية.

جين مايكل ديبراتس: كيف بدأت بروفات ريتشارد الثانى؟ هل بدأت ببحث عن شكل مسرحى شعائرى ومقنن مقتبس من المسرح اليابانى؟ أم من خلال عمل تمهيدى مرتبط بالكابوكى والنو والبالينيز؟

فيليب هويتر : حينما يبدأ العمل تتعمد آريان حجب أية تفاصيل عن نواياها لأنها تخشى أن يراها الممثلون بصورة أقل إذا تحدثت كثيراً.

وفى العصر الذهبى قالت لنا بوضوح ذات مرة فى الصين منذ ثلاثة آلاف عام... ثم قالت هؤلاء هم الساموراى.

جوزجيز بيجون : هى لم تقل ذلك بل أمدتنا بصور عن هذا العالم. وبعد ذلك بفترة، شاهدنا فيلمين أحدهما عن الكابوكى والثانى عن النو والبنراكو لكن ذلك لم يكن فى البداية. ففى البداية كان تركيزنا على الشخصيات وكانت نقطة البداية هى رؤيتنا للعصور الوسطى ولكننا شيئاً فشيئاً انتقلنا إلى إيفانهو أو أثيرى لافروند. وأنا شخصياً فقد شعرت سريعاً بالحاجة إلى الانتقال بجسدى وصوتى لما عرفته عن كوميديا دى لارت والمسرح اليابانى.

هـ : وكان ما سهل التأثير فى الشخصيات هو فكرة الصوت فى القصة. فكانت هناك حركة الحروب والصراعات، أما الشخصيات فكانت الرواة لعواطفهم الخاصة. فهم يتكلمون بكل مايحسون به، ويعكسون ما يدور بداخلهم ويتفوهون بها فى صيغة شعرية ولا يستطيع الفرد أن ينطق بهذه الأشياء بطريقة عقلانية. فالشخصية تروى حركات نفسها الداخلية. كذلك شكسبير يعكس باطن الشخصية.

وأنا أرى أن شكسبير نص مقنع. فهو نص يقول كل شئ مثل القناع الذى يقول كل شئ حين يعرف صاحبه كيف يستخدمه. أدركت هذا عندما تركت أساليب العصر الذهبى الفنية لأركز على النص وأدخل

فى فيض الكلمات وشيئاً فشيئاً اتضحت إشارات الشخصية، لكنى فى الغالب كنت أشعر أننى أحكى القصة بفمى فقط وهنا يتدخل البحث عن حالة الشخصية.

د: هذا المصطلح جزء من مفرداتك العاملة. هل يمكنك تعريفه لنا؟

هـ: هناك شيئان: حالة أساسية للشخصية وبعد ذلك حالات تابعة. والحالة الأساسيه هى موقف تجاه الحياة. فبنثالون ليس له نفس الاتجاه نحو الحياة مثل آرلكوين. فالممثل سوف يبدأ فى تشجيع شخصية أرلكوين فقط حينما يكتشف موقف آرلكوين تجاه الحياة -قفزاته الأبدية فى الإدراك الحسى وحالة الفضول والتغير التى تميزه. وهكذا يكون على الممثل أن يكتشف هذه الحالة الأساسية. وهذه الحالة الأساسية تتشكل بالحالات الثانوية.

والأهم من ذلك أن هذه الحالة العقلية الخاصة بالشخصية لها صيغة وشكل. فهناك آلاف الأنواع من الغضب، فهناك غضب مكظوم وغضب عنيف وهكذا. هذه الكلمات تصف حركة الغضب. وعلى الممثل أن يعرض هذه الحركة الداخلية للشعور كما يجب عليه أن يزجها للفضاء فى صورة رموز. والحركات التى يؤديها الممثل، وجوده صوته سوف تحدد وتعرض نوع الغضب. وكل كلمة ينطقها الممثل تتكون بحالته. والحالة نفسُها تظهر من خلال الكلمات التى تنطقها الشخصية أو الموقف الذى تتوافق معه.

ب : لا بد أن تأخذ عاطفة وشعور الشخصية بالمعنى الحرفى. حينما تقول الشخصية أنا أشعر بالألم يجب أن تعرض فى أسلوب تام. وإذا كنت تعمل بطريقة نفسية قد تقوم بتمثيل النص الثانوى. أنا أشعر بالألم لكنى لا أعرض ذلك. وأقاوم المعاناة الداخلية. وفى أداء أو تمثل نفسى تبحث عن تدرج أنا أبدأ فى الشعور بالألم. شعورى بالألم يزداد... بينما فى شكسبير هناك حالات متعاقبة متميزة فى غير استمرار أنا أشعر بالألم. لم أعد أشعر بالألم. ولكى تكون قادراً على ترجمة هذا التتابع من الحالات القوية والعواطف الأولية لا يستطيع الواحد أن يضع لنفسه سجلاً يومياً نفسياً.

د : جورجز! كنت فى بداية الحوار غير موافق على صيغة مقننة وطقسية لوصف عملك الإشارى وأسلوبك.

ب : لأن هذه الصيغة -ترجمة طقس المسرحية- لم تشتق من لغة مسرحية. لقد ابتدعناها كلية. وكل حركة وكل إشارة اخترعها الممثلون.

د : ومع ذلك توجد شفرة، مفردات رئيسية للتعبير عن شعائر المسرحية: الدخول بنصف دورة، وأوضاع الساق المنحنية والأيدى على الأفخاذ ومواجهة المشاهد. وهذه ليست ممارسة إشارية طبيعية.

هـ : هذا الوضع هو ترجمة لرجل مقدس، رجل نصفه إنسان ونصفه إله. فالملك ورجال السلطة يسكنون فى الأوليمبس، ريتشارد الثانى هو

جوبيتر ويورك هو كرونوس. هناك طقس وقانون حتى لو كان من اختراعنا. أود أن أعود لأصل لغة المسرح التى ألفناها. فنحن اخترعنا ملابسنا والإيماءات وشخصياتنا واضعين نقطة الانفصال تلك الفكرة القائمة بأن الفكرة التى نأخذها من المسرح اليابانى أكثر بكثير من أشكالها الحقيقية. وفى البروفات وفترات الراحة كنا نؤدى بعض الفنون العسكرية. ولم تكن لدى فكرة من الفنون العسكرية ولكن انطلاقاً من فكرة بديهية عن الفنون العسكرية فهمت أن شخصيات ريتشارد الثانى كانت اتحاداً من العقل والجسد وهذا التكوين برز اكثر من خلال اتجاهات المحاربين نحو انفسهم ونحو الآخرين. ولكن هذه الاتجاهات كانت داخلهم.

ه : چورچز، كيف ترى تطور شخصيتك؟

ب : أرى أن البعد الروائى حاضر دائماً. وفى البداية يتحدث ريتشارد عن أبعاده السياسية والملكية والإلهية. ثم تصبح الشخصية متورطة فى نزاع متفق مع ملكيتها وتجد نفسها فى معاناة. فالراوى ريتشارد يتحدث عن رجل تجرد من ملابسه، عن رجل خلع ألوهيته وماهو هذا الرجل. وبداية الأداء منغمسة فى طقس. إذن فالتمثيل المسرحى والصيغة تتطوران مع النص. وتترك الإيماءات والمواقف البدنية كهنوتيه وتنتج تحويلاً شعورياً وجسدياً بدرجة أكبر. لكن هناك دائماً رواية.

ه : وماذا عنك يافيليب؟ كيف ترى يورك؟ كانتهازى؟ أم شخص بمعنى دولة أم استمرار للخدمة العامه؟

هـ : هو شخصية معقدة لحد ما. هو أكثر شخصية وصفت فى المسرحية بعد ريتشارد. وهو واحد ممن لهم شخصية. أعتقد أنه يحترم التقاليد جداً ويحترم منزلة أصحاب السلطة. وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بريتشارد –على المستوى الشخصى– وليس فقط بوظيفة ريتشارد. أى أنه فى الواقع لديه جانب واقعى انتفاعى بل يصل أحياناً لدرجة النفاق. وحين يلاحظ أن التاريخ يتدفق فى الاتجاة المقابل فإنه يسير مع التيار. وثمة جملة أعجبتنى تُلخص هذه الشخصية حين يقول إن الأشياء العضال لا تهمنى. وجزء من وظيفته مادى فى الواقع فى هذه المسرحية. وهو شخصية محورية. فهو يعلب دور الوسيط بين الخصوم. كما أنه يلعب دور الوسيط بين المسرح والمشاهد. ودائماً ينادى على المشاهدين ليشهدوا..

د : الموسيقى جزء متمم للعرض وهى تلعب دوراً جوهرياً. هل بدأ العمل بأدوات النقر.

ب : لم تكن الموسيقى هكذا من البداية. وكنا نستخدمها فقط عند دخول الممثلين. ثم احتجنا بعد ذلك لايقاع متوازن. الموسيقى بحث عن صوت مناسب لكل شخصية مثلما نبحث عن ألوان مناسبة لملابس كل شخصية. والأداء يتضمن إيقاعاً داخلياً، هذه هى الموسيقى التى حاول لوميتر أن يعرضها برموز صوتية وقد ساعد الدعم الموسيقى الممثل على أن يعى إيقاعه الخاص.

وأصبح دور الموسيقى أكثر أهمية حينما وجدت الشخصيات وبدأنا العمل الصوتى لترجمة النص. على أية حال منذ البداية والعلاقة بين الموسيقى والتمثيل كانت أحد الاكتشافات المتزامنة والتأثير المتبادل.

من جين مايكل ديبراتس

النص المقنع، المسرح، الجمهور

يوليو - أكتوبر ١٩٨٢ .

الجسم كله قناع

من حوار مع آريان منوشكين أجرته أوديت أصلان

فى هذه التعليقات التى سجلت فى ديسمبر ١٩٨٢ بعد عرض ريتشارد الثانى تحدد آريان منوشكين موضع عمل القناع باعتباره حجر الزاوية لإعداد ممثلى مسرح الشمس -حتى فى الأدوار التى لا يظهر فيها القناع نفسه أثناء التمثيل. ومن حيث القواعد العاطفية والجسدية والشكلية فإن عمل القناع يظل هو الشئ الثابت أثناء تدريب الممثلين مبلوراً المثل العليا للوضوح والحضور.

«فى عام ١٩٧٠» قلت أن القناع هو مبدأنا الرئيسى لأنه شكل وكل الأشكال تفرض على الواحد نظاماً معيناً. فالممثل الذى ينتج نوعاً من الكتابة فى الهواء، يكتب بجسده فهو كاتب فى الفراغ. والآن لا يمكن التعبير عن مضمون بدون شكل. فالعديد من الأشكال متوفرة لكن هناك مبدأ واحد للعديد منها. وأعتقد أن المسرح رحلة بين الأعمق والأقل عمقاً وعرض هذا كله. ويتطلب القناع عملية إحساس داخلى ثم عرض.

وثمة أعمال فى السينما والتليفزيون جعلتنا نعتاد الشكل النفسى، الواقعية وهذا عكس الشكل وبالتالى عكس الفن يضع الفنانون فى مكان ليس لديهم انتماء له. ولكن فى وجود القناع يبدعون عالماً خاصاً بهم فى كل لحظة..

وفى مسرح الشمس عملنا كثيراً بأقنعة معبرة. وفى رأينا أن القناع يشكل التدريب الرئيسى للممثل. فبمجرد أن يجد الممثل قناعه يقترب منه ويترك نفسه لنمتلكها

الشخصية مثل الإلهام. ويخنق القناع البعض ممن ليس لهم صوت ولا أعين ولا جسد ويبين القناع هذه الأشياء. وهناك من يجتاز هذه الصعوبة رغم الألم. فهم مرغمون على أن يكونوا حالمين ليعطوا بريقاً للقصائد والصور والرؤى. وعلى الممثلين أن يضعوا فى اعتبارهم العالم الخارجى الذى تحدث فيه المسرحية والعرض وعالمهم الداخلى (عالم شخصياتهم). إنه عمل شاق لا يترك أجسادهم ولا أرواحهم سليمة فهو عمل رياضى للجسد والخيال والقلب والحواس.

وهذا العمل أكثر مشقة على الممثلين. فالرجال لديهم قوة جسدية أكبر فقد اعتادوا استخدام أجسامهم فى التسلق والقفز والوقوع. أما النساء فمازلن يشددن الخصر. وكل هذا فى الواقع يتم التغلب عليه وتنجح الممثلات مع القناع ولكن بعد صعوبات عديدة.

والشخصية المقنعة دائماً فى صراع سواء كانت شخصية درامية أو هزلية. ومع ذلك فالممثل يمكنه العمل مع نماذج غير مقنعة لديها أسلوب تمثيل أخف وأكثر تعقداً. ولو أن نفس الممثل مثل بدون قناع فى عمل تالٍ فإنه سوف يقوى بشدة علاقته مع المشاهد ولكنه بعد عدة أيام سوف ينسى هذا الاتجاه. وبالنسبة للمشاهد المقنع تكون العلاقة مع المشاهد مباشرة لدرجة كبيرة. والأكثر من هذا أن كاتباً مثل شكسبير يجعل شخصياته تتكلم للمشاهد. وإذا كنا سنمثل مسرحية تشيكوف فسوف نستخدم القناع بشكل مختلف، لكنه لا يزال يوجد قناع. وكانت أقنعة الكرنفال التى استخدمناها فى موليير مختلفة تماماً. فالكرنفال عدوان وهو يحمل جرثومة استفزاز لكنه يجب أن يحفظ الحد الأدنى للطقس فإذا تعدى الحدود يختفى. وفى أى مدينة أو قرية من الضرورى أن يأتى الناس معاً فهم يقضون عاماً يعيدون فيه علم الأقنعة من جيل

لآخر ويعدون أنفسهم لمدة طويلة مقدماً لهذا اليوم. وبالنسبة للممثلين فالقناع، على مستوى آخر، هو شكل من أشكال الاتصال.

وفى المسرح الإطار كله هو القناع ومهما كان العرض الذى تقدمه على المسرح فإننا فى البداية نتدرب بالملابس التى يضعها الممثلون معاً –مما يجدونه فى خزانة الملابس. فالأفكار تأتى إليهم من الأداء– من الشخصية الداخلية. وأحياناً يكتشفون أشياء لم تكن لتخطر على بال المصمم الذى يعمل من خلال نماذج. ونتيجة لذلك تضع چين كلاود وباريرا وناتالى توماس إيقاعات وأصوات تؤكد الخطوط التى رسمها الممثلون.

لا يمكننا القول بأن ارتداء القناع يلزمه إيقاع خاص. إنها الشخصية المقنعة هى التى يكون لها إيقاعها وهذا الإيقاع يتشكل وفقاً للعاطفة والحالة. كما أنه لا يمكن أن نقول أن ارتداء القناع يفرض حركة معينة للرأس والرقبة. فالمرء يركب الشخصية بصفة عامة ثم يقرر الطريقة التى يعبر بها عن شعوره فى موقف معين. فعلى سبيل المثال هل يحتاج الممثل حتى يمثل الغضب أن ترتعش يده فقط بينما يظل بقيه جسده هادئاً؟ هل يقفز قفزة رهيبة ويضطرب كل جسده؟ هل يصدر وحسب نفساً قوياً؟ أم يضرب الأرض ضربة قوية؟ الغضب له ألف طريقة. يمكنه وحسب أن يحرك طرف إصبعه الصغير. فالأمر متروك للممثل كى يختار أكثر الطرق تأثيراً واقتراباً من نفسه.

وبسبب الأقنعة المفصلية التى صممها إرهارد ستيفل لريتشارد الثانى أصبحنا مغرمين جداً بالخشب، وبالعكس هذه المادة تبدو أقرب للحم البشر من الجلد. واضطر ستيفل أن يتجنب أى رنين للصوت وإذا كان هناك صوت فلا بد أنه ينبع من الممثل وليس من القناع. وسوف نستخدم أقنعة فى العمل القادم لشكسبير (جزء من هنرى

الرابع) الذى يتقابل فيه عالمان: عالم البلاط وهو عالم كهنوتى وشعائرى وعالم الشعب. ولكن بدون شك سيكون لدينا الشعور بأننا نبدأ من الصفر مرة أخرى. فنحن لا نرى أنفسنا أبداً ننتفع ببعض المعرفة المكتسبة فى مجال القناع. فأعظم معرفة يكتسبها الإنسان هى أن يعرف أن ليس لديه معرفة.

من القناع، مبدأ مسرح الشمس

من كتاب أدويت أصلان ودينيس بابلت

باريس ١٩٨٥

٣ ـ ٧

إعادة اختراع موسيقى حقيقية للمسرح

من حوار مع چين چاك لومتر

أجراه محررو فروتس

الموسيقى شيء بدائي لأن اليد والجسد هما صانعاها وهي نفس أدوات الممثل الجسد والنفس.

صوفي موسكوسو

چين جاك لومتر هو الفنان المبدع على كل أنواع آلات الموسيقى، أول عمله كان بصحبة فرقة. «ميفيستو»، ومنذ ذلك الحين أسهم حسه الموسيقى النقى وقدرته على الإبداع فى لعب دور رئيسى فى تنمية الإنتاج الفنى وفى الأداء نفسه وفى هذه المقابله عن موسيقاه فى الأعمال الكاملة لشكسبير المسجلة فى فبراير ١٩٨٤ يصف إبداع الآلات وكيفية خلق هذه الموسيقى والتداخلات الحركية بين الممثل والملحن سواءاً كانت هذه الموسيقى من النوته المكتوبه أو من إبداعه هو.

لومتر : ربما تسلينا فى يوم من الأيام بإحصاء الآلات الموسيقية حيث يوجد الآن ٣١٠ آلة منهم ينتجون ثلاثة أنواع مختلفة من الموسيقى تشمل قليلاً من الآلات المعقده التى تستخدم لإنتاج الأصوات (بوات بوات) و(كينج كينج) و (كراك) وهذه الآلات أتت من ٣٧ دوله مختلفة منها ماهو آسيوى وأفريقى وفرنسي وأوروبى ومنها من عصر بناء النهضة

ومنها من العصر الحديث...حتى أننا نستمتع بعمل نسخة من القيثارة اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد مستخدمين في ذلك تجويفاً معدنياً وجلد الماعز وبعض الريشات اليدوية.

فـــــروت : هل الأدوات التي تبتكرها هي نسخ من أدوات موجودة بالفعل، أم كانت موجودة في الماضي، أم انها أختراعك أنت؟

لومـــتـــر : هذا يعتمد على الظروف، فهو يعتمد إعتماداً كلياً على شكل العمل فعندما يأتي الممثل على المسرح، لدى العديد من العناصر المتنوعة بين يدى: قراءتي لأعمال شكسبير ما أستمع إليه من آريان وماذا نقول للممثل وما هي استفادتي من هذا وما قرأت في النص وجو المشهد وما يوحيه إلى الممثلون من خلال شخصياتهم والموقف الخاص الذى تتعرض له الشخصيات في المشهد الذى نعمل فيه فعلى أولاً أن أستمع إلى جودة الصوت المتداخل مع المشهد ومن هذه النقطة إما أن أبتكر كيفيه الحصول على صوت الآلة الذى ظهر بالفعل أو أفسر الحصول عليه أو أقرر أن أبتكره من جديد وكل الآلات التى ابتكرناها ما قد وجدت بالفعل ما عدا بعض أنواع الطبول.

فـــــروت : ولكنكم لا تبتكرون طبلاً

لومـــتـــر : إنها مجموعة رنينية بجلدٍ مشدود وخيط رفيع بالرغم من أنها ليست اختراعاً بالمعنى الكلى للكلمة فالمبدأ موجود بالفعل، ولكن ليس بالضرورة أن تكون صنعت من قبل.

إن أول تحليل أقوم به هو تحليل موجى للصوت وهو تحليل تكنولوجى للآلة وبتعبير آخر: تصنع الآلة بهذه الطريقة ولذلك فإنها تعمل بهذه الطريقة وإنها تضرب أو تمسح بالأصابع أو بريشة ومن ذلك أستطيع أن أعزف على الآلات التى لا أعرف طريقة عملها على الإطلاق ولا أعير ذلك أى اهتمام لأن هدفى ليس عمل موسيقى شرقية.

فـــــروت : هل تقوم بذلك مع استشارة الممثلين؟

لوبســـتـــر : لا، فى بعض الأحيان يأتى ممثل ويقول أدخل بطريقة كذا وأريد موسيقى كذا ولكن هذا لا يفيد لأن لكل واحد منها وظيفته فى هذه المرحلة، فالممثل يأتى إلى المسرح ليمثل وأنا آتى إلى المسرح لعمل موسيقى المسرح وهذان المفهومان مختلفان تماماً، فدورى هو تدعيم الممثلين ومساعدتهم فأنا دعامة النص.

فـــــروت : عندما يتابع أحد الموسيقى المصاحبة للأداء المسرحى يتكون عنده انطباع بأنك إلى حدٍ كبير قائد لأوركسترا.

لوبســـتـــر : نعم، ولكنى قائد وعازف فى نفس الوقت فالممثلون يوحون لى بلحن المشهد، تأخذ على سبيل المثال فى ريتشارد الثانى يوجد اختلاف واضح بين العناصر الحركية والصوتية حيث توجد آلات للتعبير عن الدخول والخروج وآلات لتوافق شخصيات معينة وفى ليلة الملوك *Le Nuit du Rais* بنى النص على هاتين الكلمتين كلحن مقرر ولذلك يمكن متابعة المسرحية بعيداً عن الشخصيات فميزة اللحن المكرر هى

أنه يمكننا عزفه قبل أن يدخل الممثل وهذا يعنى أنه بعد مرور فترة يعرف الجمهور من سيدخل على خشبة المسرح بينما فى ريتشارد الثانى، الشخصية هى التى تضع دخولها مع الموسيقى وليس قبل ذلك وبعد حدوث ذلك تتغير الموسيقى لتتماشى مع كلامه، ففى ريتشارد الثانى الموسيقى هى علامات ترقيم النص وقد طبقت ذلك باستبدال الفواصل والنقاط وعلامات الاستفهام بالموسيقى وأصبحت دعامة كلمات مثل ريتشارد أو انجلترا وهى الكلمات التى يدوى حولها مغزى النص بينما فى ليلة الملوك *Le Nuit du Rais* أخلق الجو الذى يتكون من الحديقة ولحظات الألم أما هنرى الرابع فقد كان شيئاً مختلفاً عنها فريتشارد الثانى متناغمة مع بعضها (ذات ايقاع واحد) . بينما ليلة الملوك *Le Nuit du Rais* لحنيـة (ليس لها إيقاع معين واحد) ولكن هنرى الرابع تجميع بين هاتين الصفتين معاً ففى الحقيقة إننا نعيد ابتكار التدرج الحقيقى للموسيقى داخل النص فريتشارد الثانى متناغمة أصلاً وكنتيجة لذلك يوجد ألحان وأصوات كتطور الموسيقى تماماً.

وعلى أيه حال فأنا لست عازفاً منفرداً ولكنى دائماً أمزج بين الألحان لأحدث التجانس.

فيروت : ماعدا عند غنائك فى ليلة الملوك.

لوستر : عندما أغنى لحن الملك فهذا ليس مختلفاً عن استخدام آله فالصوت يمثل لى آله موسيقية ولكنى لا أستخدم صوتى كفنى أوبرا عادياً فأنا• أستخدمه لأنه محاولة كل الآلات والصوت هو الأفضل.

فـــــــروت : ألا تلعب الموسيقى دوراً مرجعياً للممثل؟

لومــــتـــــر : نعم بالطبع فالموسيقى لها التحكم الأكبر من أى ممثل على هذا المستوى فبإمكانى أن أرغم شخصاً ما أن يمشى أسرع أو أبطأ. إنها علاقة التحكم ولكن إذا أسأت استخدامها فأنا أعمل فى غير صالح الأداء المسرحى فهو سلاح ذو حدين. صحيح أنه يمكننى أن أفعل ما أريد مع الطبول فمثلاً فى بداية البروفات نناقش ونبحث ونعمل وفجأه نبدأ عندما نسمع قرعتين على الطبول وعندما نبدأ يتكون عند الممثلين رد فعل يجعل كل واحد منا فى مكانه لأن قدرة الموسيقى قوية جداً.

فـــــــروت : هل تحدثنا عن ابتكار الموسيقى؟

نـــومــتــــر : «....» إن مصدر الموسيقى ينبع أولاً من ثقافتى الموسيقية فلدى القدرة على عزف آلات متنوعة ومختلفة تلقائياً دون صعوبة كبيرة ولو كنت مستخدماً للسكسفون فقط ربما لم أتعرض كثيراً لأعمال شكسبير. أعتقد أن هذا مجالى والعمل الذى قمت به قبل أن أتحول إلى المسرح هو الذى غير طريقة تفكيرى، فبعيداً عن الخبرات الكبيرة التى اكتسبتها وبعيداً عن بعض المعلمين العظماء الذين كانت لى الفرصة للعمل معهم منذ صغر سنى -بعيداً عن كل هذا- قد علمنى الموسيقيون الكلاسيكيون إلى جانب أن الفكرة الرئيسية تكمن فى الموسيقى الغربية. أريد دائماً أن أقوم بشئ مختلف على كلا المستويين

الموسيقى والانسانى وليس لدى رغبة فى تقسيم الموسيقى فالنسبة لى عزف موسيقى الجاز أو عزف الموسيقى الكلاسيكية هو عزف موسيقى فلا أريد أن أكون متخصصاً فى نمط معين من الموسيقى ولا أريد أن أعمل فقط مثل «....».

يبدو أننى كنت محظوظاً أن آتى هنا فهذا قد سمح لى أن أبحث عما أردت أن أحقق ولقد اكتشفت المصاحبه بين الغناء والعزف وهناك العديد من الطرق لممارسة الموسيقى «....»، ولكن من الأصعب ممارستها مع فنون أخرى مثل المسرح والرقص والفن الصامت والسينما وأعتقد أن المشكلة موجودة بالفعل أو إنها لم تكن موجودة فهى غالباً شىء شخصى وهى إما أن تكون موسيقى مساعدة أو أن تكون خلفية لإحداث تأثير فموسيقى المسرحية النقية لم تظهر منذ العصر اليونانى «....»، ما يهمنى هو بعث موسيقى حقيقية فى المسرح وهذا مشترك أيضاً فى نفس الوقت لأن كثيراً ما يحدث أثناء البروفات أن أتحول إلى موسيقى السينما فالموسيقى فى المسرح يجب أن تقول شيئاً وأن تكون شيئاً فى نفس الوقت لأنها ليست موسيقى من نوع عادى.

فـــــروت : هل تفضلتم بإخبارنا كيف تطورت موسيقى أعمال شكسبير الكاملة؟

لومـــتـــر : دعونا نبدأ بريتشارد فقد سألتنى آرين لو كنت أرغب فى تلحين موسيقى لمسرح الشمس فأجبت بالموافقة وأعتبر هذا تغييراً بالنسبة لى لأن مفستو كانت إلى حد ما تجربة مثيرة لأنها كانت محدودة، فعلمت

الممثلين كيفية عزف الموسيقى التى كتبتها ودربتهم عليها وانتهينا عند هذا لأنهم خرجوا لعرضهما فى جولة وعكفت على عزف بعض الألحان من وقت لآخر وقد أخبرت آرين أن ما يهمنى فى هذا الوقت أن أعزف الموسيقى. عندما بدأنا فى ريتشارد وجدنا حياة بدائية إلى حدما كما كانت أيضاً شبه حربية ولذلك بدأنا بالنظر إلى احتمالات قرع الطبول. والنص دائماً كان يشير إلى قطع موسيقية قصيرة وقرع للطبول ولذلك فقد أخذنا البداية مما كان موجوداً أصلاً فى النص.

بدأنا بقرع مصاحب ولكن هذا سبب عدداً من المشاكل أولها عندما نعزف على آلة لها نفس درجة صوت الممثل يتلاشى كل منهما فى الآخر. إن الأصوات المصاحبة تصنع مفهوماً لشكل معين من الموسيقى ولذلك سرعان ما تتحول تدريجياً من خلال الألحان المماثلة لهذا النوع من الآلة وكان هذا خطأ وبالرغم من هذا فإن هذه الموسيقى لها طنين شرقى والذى ينبع من تناغمية الآلة ولو عزفت نفس اللحن على مزمار ستجد نفس الطنين الشرقى.

بعض الناس يعتقدون بأن موسيقى ريتشارد الثانى هندية ولكن يوجد أداة واحدة هندية فى مقابل ست وخمسين أداة أخرى ليست هندية ولوجود أداتين يابانيتين يقول البعض بأنها موسيقى يابانية وبالرغم من هذا لم يأت شخص يابانى ليقول: إنك حقاً ماهر فى العزف على الكابوكى أو فى مسرح فوه فبالنسبة لهم هذه ليست موسيقاهم ولكنها شىء مختلف.

فى البداية كانت هناك كمية معينه من العمل وبالتدريج حلت الآلات القديمة محل الآلات الحديثة وهذه الآلات تتطلب آليات مختلفة ولها قدرات مختلفة حيث تبدو أكثر بدائية وأكثر بساطة ولكنها تتوافق أكثر مع الممثلين فقد جربنا كل شئ ووجدنا بعض الأدوات التى لم تصلح لعملنا. بعد ذلك وضحت الأمور أمامنا وقلت المساحة الموسيقية لما هو مطلوب فقط وفى هذه النقطة بالذات قررنا أن نضع علامات ترقيم حقيقية للنص ولعمل ذلك استخدمنا الطريقة التى تجمع بها نوعاً معيناً من الموسيقى البالينزيه وهذه الطريقة تتكون من تدعيم النص أولاً على مستوى علامات ترقيمية ثم إعطاء درجة الصوت طبقاً للكلمات وبتعبير آخر: كل حرف عليه أن يكون نغمة موسيقية معينة مثل: ا تكون دوه وهكذا وكان لزاماً تغيير ذلك إلى شكل آخر.

وقد اتفقنا على القرع للنبلاء والمحاربين وكتناغم مع هذا اتفقنا أيضاً على الآلات الوترية للنساء. أعرف أنه لا يوجد الكثير منهن فى ريتشارد ولكن مع هذا لكل واحدة منهن آلاتها الوترية ولحنها الخاص بها. ﴿.....﴾، وعندما تكون الشخصيات فى حوار مع بعضهم البعض نخلط بين الآلات كما كان للموسيقى دور واحد فى السجن وهى الموسيقى التى من المفترض أن يسمعها ريتشارد من الخارج ولذلك استخدمنا ألحاناً من القرع البالينزى.

وعلى الجانب الآخر بالنسبة لليلة الملوك. كان هناك كثير من العمل على القطع الموسيقية المُكَهَّنة وبمشاهدة الشخصيات تخيلت جودة

صوت الآلة ثم بعد ذلك اللحن المتوافق مع حركاتهم وماذا يقولون وفى هذه المسرحية أيضاً القطع الموسيقية الخاصة بالحديقة فقد ابتكرنا لهذه القطع حديقة كاملة موسيقياً وكذا بيت أوليفيا بالطيور واستخدمنا فى ذلك الآلات الوترية الهندية التى تنتج تكراراً هوائياً وبنفس الطريقة موسيقى دخول الشخصيات نسبت إلى قطعهم الموسيقية كما يوجد آلات معينة لسرد القصص والتى تلازم الشخصيات فى شكل رحلة.

وفى هنرى الرابع كان للموسيقى دور مختلف إلى حد ما فدورها كان بمثابة دعامة للسرد ولكن فى مكان متعارف عليه فهى تضع الشخص فى مكان فضاء مقفر وهذا مايجعل المسرحية تتقدم فى الوقت (هذه وظيفه الطبول البعيدة جداً وأن الصوت الهادئ مثل الكارفان فى الصحراء) كما يوجد بعض أصداء لصوت ريتشارد والمشاهد النثرية الكوميدية وهى الأصعب بالنسبة لى وهذه واحدة من النقاط التى مازالت غامضة بالنسبة لى على مستوى علاقة الموسيقى بالمسرح ففى الإنتاج اليابانى أو الصينى تتوقف الموسيقى خلال الفقرات الكوميدية ولذلك أجد الشعر سهلاً للغاية حيث توجد به وقفات وعلامات ترقيم حقيقية ووقفة للتنفس بينما البناء اللحنى للنثر أعقد من ذلك بكثير.

فـــــــروت : بمجرد ما تجد اللحن تكتبه مباشرة؟

لوبـــــتـــــر : لا أستخدم مقاييس القوالب فهذا ربما يعطى الموسيقى صفه ميكانيكية التى ربما تحبس حرية الممثل داخلها فقد تعلمت بعد دراستى للنغمة

الجورجية كيفية التعامل مع العبارات وليس المقاييس فليست مشكلة عندى عندما يمشى الممثل ثلاث خطوات أو أكثر أو أقل فالممثلون يعطوننى سرعة اللحن من خلال الطريقة التى يتحركون بها والسرعة التى يتحدثون بها فدائماً ما أقيد حركتى بهم لأتوافق معهم لأنهم هم الذين يعطوننى شارة توقف القرع أو الإنهاء.

فــــــروت : هل تدونها بعد ذلك؟

لويـــتـــر : لا ولكنى أشفرها وإلا سيكون معى شىء أتهيأ لأقرأه.

فــــــروت : هل لديك شفرتك الخاصة التى تسمح لك بعزف نفس الشىء مرة أخرى فى كل مرة؟

لويـــتـــر : إن نظامى الكودى هو اسم الآلة إلى جانب شفرة اللحن والباقى كله من الذاكرة فأنا محظوظ أن لدى ذاكرة قوية تمكننى من الابتكار فعندما يخرج الممثل ويجد شيئاً جديداً أستطيع أن أبتكر موسيقى مصاحبة فى هذه اللحظة وبعد مرور يومين على ذلك أظل أتذكرها ولا أحتفظ بأى إشارة على نوتتى الموسيقية.

فــــــروت : هل تحفظ موسيقى الثلاث مسرحيات عن ظهر قلب؟

لويـــتـــر : الموسيقى شىء بسيط ومعقد جدا فى نفس الوقت فعند عزفها يبدو وكأننى أعرف كل الآلات جيداً وهذا ليس صحيحاً. أنجح فى العزف عليهم وفقاً لأصوات هذه الآلات. فعندما أبتكر لحناً على آله صينية أو

فنلندية أو أى آلة أخرى أنظر إلى الطريقة الّتى تشتغل بها هذه الآلة ثم أستمع إلى التجانسات ثم أوفق الأوتار مع بعضها ثم أعزف. فى البداية أعزف عليها بالطريقة التى أريدها لأننى لو عزفت عليها بالطريقة العادية لن تعمل معى أبداً فما أحاول الحصول عليه هو الوحدة ففى هنرى الرابع مثلاً كل الآلات المستخدمة فى اللحن مرتبطة بالجرس الذى تعطل كلياً وهذه هى إشارتى الموسيقية ومن ذلك نجد أن كل الآلات لها ترابط تجانسى لو أخذت منهم واحداً لخرجوا جميعاً من اللحن.

فـــــروت : دائماً ما تشير إلى حضارتك وتاريخك فهلا خبرتنا عنهما؟

لومـــتـــر : نعم أنا محظوظ بأصولى فأمى من أصل غجرى وهذا ساعدنى أن أعرف بعض أنواع معينة من الموسيقى والعادات دونما مشكلة؛ فاستطعت أن أعزف مع موسيقيين من الشرق الأدنى ومن الشرق بدون حتى فهم ما يفعلون. «....».

فـــــروت : هل تعزف على أية آلة موسيقية معينة؟

لومـــتـــر : لا، أنا أميل إلى كونى أكثر من مُلحّن بالتمرين فكونى غجرياً يجعلنى عندما أصنع لحناً يكون تناغمياً أكثر ما يتحمله الشخص الفرنسى فعندما تتكلم الفرنسية تتكلم بأربعة ألحان وفى اللغة اليونانية القديمة ٧٣٦ لحناً وفى البوب الانجليزى ستة عشر نغماً ولهذا فإن البوب الفرنسى موجود دائماً فى البوب الانجليزى فاللغة الفرنسية لغة واهنة فى الكبر ومتميزة أيضاً.

فـــــــروت : هل هي على هذه الشاكلة دائماً ؟

لومـــتـــــر : نعم يوجد أربع نغمات فى اللغة الفرنسية لا تستطيع أن تخالفها ومن هنا جاء عملنا مع جورج بيجوت وبعض الممثلين الآخرين المرتبط بعروض اللغات فقد عملنا على الدرجة النغمية للصوت المسموع وبالرغم من أن جورج لا يغنى فهو على رأس الصوت الغنائى وقد ابتكرنا نظاماً جديداً للعروض الذى لا يوجد فى الفرنسية مثل المقطعين الطويلين والمقطعين القصيرين والوقفات غير الطبيعية وهذا هو نتاج طريقة تحدث جورج الغريبة فى ريتشارد الثانى وقد أعطيته حلولاً نظرية وعملية طبقها وغير منها وابتكر نظامه من كل المواد الأولية التى درسناها ثم استمعنا إلى الألحان التى ابتكرها ثم انتقدنا اللحن وليس تمثيل جورج.

من ميجر بور ميجر فى مقال آن بيرجر ومن معه

من محررى فروتس ٢ - ٣ يونيو

باريس ١٩٨٤

٣ ـ ٨

إياك والكذب

من حوار آريان منوشكين أجراه محررو فروتس

فى المقابلة التاليه التى أجريت فى الكارتوشارى خلال موسم عرض أعمال شكسبير فى أبريل ١٩٨٤ يحاول محررو فروتس أن يكتشفوا من منوشكين اللغة المشتركة للفرقة والمفردات الاستعارية التى تكوّن مجازاً يدعم عمليات الأداء، ولذلك يناقشون مصطلحات مثل الدلالة والمسرحية والمتعة إلى جانب دورهم فى إدخال الشعر إلى المسرح. إن موضوع الإنسانية مألوف فى تدريب وتعليم المسرح الفرنسى الفيزيقى وبخاصة فى أعمال جاك لوكوك ولكن الإنسانية بالنسبة لهذه الفرقة تفترض معنى مبالغاً فيه لمسئوليات سياسية وأخلاقية حيث تمثل الإنسانية وحدة من التداخل الفعال للعلاقات وجزءاً من الخلفية الثقافية وهاتان الصفتان تتطلبان حواراً مستمراً وتجديداً دائماً على مستوى الأفراد والجماعات.

فــــــروت : مسرح الشمس *Théâtre de Soleil* له لغته الخاصة وهى لغة مسرحية وهو غنى باستعارات ذات طابع خاص وهذه اللغة تجمع بين من يشاركون فى هذه التجربة، ولهذا نحن مهتمون بمعرفة مصادر هذه اللغة مع حضرتكم نأخذ مثلاً على سبيل المثال فيما يتعلق بالعمل المسرحى ابتكرتم أنتم والممثلون حكمة تقول بأن العمل المسرحى مسألة مغامرة وطريقة أكثر من كونها فناً مسرحياً فهلا أخبرتمونا أكثر عن هذه المغامرة؟

أريــــــــان : إن مسـرح الشمس مغـامرة فى كثيـر من جوانبه فـعمل مسـرح يعد مغـامرة لأننا لا نعرف مـا المسرح إلا إذا فهـمناه أثناء العـرض على خـشـبـة المسـرح ولكن أثناء الإيحـاء ربمـا يكون من قـمـة الحكمـة أن نفترض أننا لانعرف شيئاً عن مـاهيه المسرح أكثر مما يعرف الواحـد منا ماهيه الطفولة.

الممـثل مـثل أى فنان مكتـشف سـواءاً أكـان مـعـه أداه الاكـتـشـاف أولا وغـالباً مـا تكون مـعـه يدخل بهـا إلى نفق طـويل جـداً وعـمـيق جـداً وغريب جداً ومظلم جداً فى بعض الأوقات مثله كعامل المنجم يأتى بالأحجار ومن وسط هذه الأحجار سيجد حتماً ماسة ويقطعها وأعتقد أن هذا ما يسميه الممثلون المغامرة، وما أطلق عليه المغامرة.

وهذا ينقـسم إلى جــزأين: الأول أن تنزل إلى روح الموجــودات فى المجـتـمـع ثم ترجع والثـانى أن تقطع المـاس دون كـسـره من هذه الموجودات وبذلك يتم العثور على الشكل الأصلى للماس فى الأحجار.

بعد ذلك تأتى مغامرة هذه السفينة –سفينتنا– الشمس فهى مغامرة لأنها رائعة للغاية ولأنها شديدة الصعوبة ولأنها ضعيفة جداً ﴿.....﴾.

نــــــــروت : تشـغل بعض المصطلحـات المتكررة الأخـرى مسـاحـة فى الأوسـاط المسـرحـيـة مـثل مـصطلح *évidence* (شىء واضح وجلى) حـيث تطلقون على العلاقات الناشئة والاكتشافات والتحسينات أشياء واضحة *évidences'* حتى فى التعاملات اليومية وربما يقول ممثل اكتشف فلان أن هذا الدور أو ذاك الدور مناسب له لأنه واضح *'evident*.

أريـــــــان : لم يكتشف الممثل أن هذا الدور أو ذاك مناسب له لأنه واضح ولكن كل من رأى الدور وتقبله بهذه الطريقة يرى ذلك لأن مسألة من سيقوم بالدور الفلانى واحدة من المشاكل الرئيسية للممثلين وهذا شيء طبيعى لأن لعب دور الملك. مثلاً -أفضل من لعب دور الشخص الذى يدخل ويقول: الملك موجود ياسيدى الدوق ﴿....﴾. هذه لحظة توتر لكل المجموعة ولكل فرد على حدة فعندما نقول أن جورج سيلعب دور ريتشارد لأنه من الواضح أن جورج هو أفضل من يلعب دور ريتشارد فهذا رأى الجميع وليس رأيى أنا وحدى وهذا ليس إجحافاً لمن لن يلعب دور ريتشارد بل هو العدل.

عندما نبحث عن مشهد ونبدأ فى مغامرته إما أن نجد الطريق الصحيح مرة واحدة لأنه واضح أو نضل هذا الطريق كليةً وربما يكون ذلك واضحاً أيضاً فى هذا الوقت ولكن بعد مرور أسبوع يختلف الأمر تماماً فندرك أن الجانب العاطفى فى الرؤية الأولى كان مرتبطاً أكثر بالجمهور وهذا ما نطلق عليه البادا بوم *Badaboum* وكنتيجة لذلك لم تظهر النقطة الرئيسية التى يدور حولها المشهد وعندما لا تعرض هذه النقطة تدق أجراس الإنذار لأن المقصود من المشهد لم يتحقق.

فـــــــروت : إن الدلالة هى استعارة والمعنى الحرفى للكلمة يشير إلى الضوء الذى يحمل انتشار النور الذى ربما يكون مصدره الشمس وكأن هذا المسرح بنى على وضوح الرؤية.

آريـــــــان : هذا صحيح لأننى أعتقد أن المسرح وعمل الممثل مبنيان على وضوح الرؤية فى كل لحظة فالممثل لن يصبح قادراً على الأداء إلا إذا كانت لديه رؤى واضحة للأشياء بما تحمل الكلمة من دلالة وليس فقط بالمعنى الشكلى للكلمة لأن الممثل يحتاج إلى عرض واضح بالطبع حيث يجب على المثمل أن يكون حاضر الذهن دائماً وأن يتقمص الشخصية فى كل ثانية وهذه هى طريقتنا فى العمل. يجب أن يكون لديه القدرة والفكر الخيالى لكى يستوعب ويبتكر الرؤى ثم ينقل ذلك فى شكل صور خيالية للآخرين ويمكنه تحقيق ذلك إذا عرف كيفية فهم الرؤى والظروف والمشاعر بوضوح تام.

كما يجب أن يلعب المثمل حالة واحدة فقط فى كل مرة حتى لو لعب هذه الحالة لمدة ربع ثانية وفى الربع التالى ينتقل إلى حالة أخرى وهذا ما يحدث دائماً مع شكسبير فهو متناقض دائماً بالنسبة للعواطف فربما نجد حزناً مفرطاً فى النصف الأول من بيت يليه نشوة جامحة فى النصف الثانى.

فـــــــروت : من أين يأتى مصطلح حالة. *State* ؟ وكيف استنبطت هذه الفكرة؟ وهى كلمة تحمل معنى عاماً فالواحد منا يفكر فى حالة العالم حالة العقل *(etat d'âme)*.

آريـــــــان : فى أى عمل هناك كلمات معينة تصبح لا غنى عنها ولربما ناقشها فيمكننا أن نقول عاطفة أو مشاعر...وقد وردت هذه الكلمة يوماً ما عندما قلت لأحد الممثلين: انتبه! أنت الآن فى حالة جيدة ولكنها

ليست دولة ومصطلح حالة *State* موجود عند ستانيلافسكى بالتأكيد ولم نألفه وهو أيضاً متصل بحالة الروح *etat d'âme* وهى ليست حالة مرضية نفسية أو رغبة فى الضحك ولكنها حالة النفس حين نتكلم من رؤية داخلية.

فـــــروت : المخرج مرتبط بالتقنية وإبداعه الفنى بصفة عامة ولكن يبدو أن هذا ليس العمل الذى تقومون به.

آريـــــان : حقيقه لست باحثاً بأى شكل ولكن لدى إحساس أكن له تقديراً كبيراً ودائماً ما أسأل نفسى ماهو المسرح؟ وكيف نعمل فيه؟ وماذا فيه؟ ولا أستطيع الإجابة ولكن ما أدركه جيداً أن المسرح شئ غامض لا نعرف كيف نعمل فيه.

فـــــروت : مـاهو سر شغفكم بالمسرح؟ هل هو الحب لما هية الإنسان أم حب القصص أم الصور الخيالية؟

آريـــــان : دائماً مايكون فى المسرح قصص كثيرة تروى فلا يوجد إنتاج مسرحى دون قصة مسرحية داخله حتى عندما يحكى هذا الإنتاج قصة كارثة شنيعة تصف الظلام فى نسل البشرية. ومن الواضح تماماً أنه إذا كانت هذه المسرحية موجودة وأن البشر يؤدون فيها فهذا يعنى أنه مازال هناك أمل فى البشرية. من المستحيل أن تصنع مسرحاً ما لم تكن مدركاً لمعنى المسرح. بعض الناس يعتقدون أنه لا يوجد من طبيعة البشر ما نأخذه ولكن مجرد وجودهم معنا يناقض ذلك وحقيقه

وجود مسرح الشمس تخالف ذلك وحقيقة أننا سنختفى بعد عشرين أو ثلاثين عاماً لا تعنى أننا لم نوجد ومع كل هذا يدفع الناس الثمن فى كل مرة وهو شرعى بالنسبة للفن.

دائماً ما يوجد سعر باهظ يُدفع للفن وفى بعض الأحيان يتولد عدم رضا وامتعاض عندما يرغب شخص فى الانصراف خاصة إذا كان للانصراف علاقة حقيقية بتقسيم السعر المدفوع حيث قد يكون بالنسبة للبعض عالياً.

فـــــــروت : هل هذا يعنى أن الدخول فى خدمة الفن هو عمل نابع من الإيمان تجاة البشرية والحياه نفسها؟

أريـــــــان : أعتقد أن هذا يحدث فى كل الفنون حتى مع الشعراء الأكثر صبراً فإن قصائدهم تؤسس اعتقاداً نحو البشرية.

فـــــــروت : قلت أنك تعرفت على شكسبير من خلال مسرح الكابوكى الذى كان يَتّسِمْ بالخصائص الشكسبيرية ومن ذلك كانت تقريباً فكرتك تحويل المسرحيات التاريخية إلى سجل آسيوى. ماهو الفرق بين التحليل النصى والتحليل المسرحى الذى يؤدى إلى إبراز المشهد؟

أريـــــــان : أميل للقول بأن مهمة التحليل النصى هى محاولة شرح كل شئ وعلى النقيض من هذا الميل مؤخراً أعتقد أن دور الممثل والمخرج أن لا يجعل كل شئ متاحاً للفهم فدورهم أن يوضحوا ولا يعتموا ولكن المشاهدين يجب أن يترك لهم أشياء ليكتشفوها فهناك موجات ورنين

ناتجة عن ضرب الممثل للجرس أو إلقائه للحجر فى المياه ولكنه لن يبقى على كل الموجات المنبعثة فيجمدها وبذلك بإمكان المشاهد أن يعد الرنات المنبعثة. مايهم أن الممثل قد أسقط الحجر فى المكان الصحيح تماماً وبذلك نتجت كل الرنات السياسية والفلسفية والعاطفية وماوراء الطبيعة ولكنه عندما يميز واحدة من هذه الحلقات يخفى بذلك باقى الحلقات والتحليل النصى يحدث فى وقت مختلف حيث يكون هناك فرصة للسرد والممثل لا يرد حيث إنه يعزف اللحن الأساسى فى كل لحظة والمشاهدون يتفهمون مايعرض أمامهم وفقاً لميولهم ومستوياتهم.

نـــــــروت : عندما تقرأ مشهداً مايهمك هو الرؤية والفهم أكثر من السرد. أخبرنا عن محاولة التركيب التى تؤدى إلى الفهم.

أريـــــــان : لا أعرف. يوجد العديد من المسرحيات فى المسرحية الواحدة! مثلى مثل أى شخص آخر أقرأ المسرحية الأولى التى تكون أكثر وضوحاً أولاً ثم الثانية ثم أقول لنفسى فجأة مازال ثمانى عشرة مسرحية أخرى متبقية ولذلك دعونا للتمثيل وفى خلال فترة البروفات هناك عملية توسيع التعقيدات وفى نفس الوقت تبسيطها لأننا نرجع إلى ماقيل عن القبول والاعتقاد على الأقل مع شكسبير حيث القبول بالوضوح المفرط.

نميل للقول بأن ريتشارد الثانى مسرحية تدور حول السلطة لأن شكسبير إذا أنهى مسرحية عن السلطة فقد كتب فيها قصة ريتشارد

الثـانى ولا بد أن نمثل قـصـة ريتـشـارد الثـانى والجـمـهـور يتلقى المسـرحـيـة على قـدر مسـتوى فـهـمـهم لهـا فهى مسرحـيـة السلطة والحرمان الإرادى وكلما ازدادت رغبة الشخص فى الثقافة كلما كان صارماً ﴿....﴾.

فـــــــــروت : قلت أنك تتطلع إلى تجنب الزخـرفة وتتـجـه إلى مـاهو جـوهرى فـمـما يتكون الجـوهر أساساً؟ وهلا حـدثتنا عن مـسارك الشـخـصـى فى تطور المسرح؟

آريـــــــــان : توصلنا مع ميفستو إلى نقطة بين الصواب والخطأ وقد كان إنتاجاً مميزاً ولكنه قد حان الوقت عندما وضعنا التركيز على الديكور الذى أثر على دور الفرقة بدرجة كبيرة من خلال معاناتنا التكاليف الباهظة والوقت بسبب تزايد الجانب الفنى وعندما أدركت أننا وقعنا فى الشرك فجأة قمنا بخطوة جريئة وهى أن تصنع مسرحاً رسمياً ينتقد المسرح الرسمى الموجود أصلاً وبالرغم من أن لدى مسرحاً رسمياً وكان حتماً على أن أكتفى بهذا وأن ألتزم بحدود خشبة المسرح إلا أننى تمردت على كل ذلك لأن كل ما يحتاجه المسرح هو فراغ مميز من نوعه ولكن هذا سيتكلف الكثير فمن الصعوبة بمكان إيجاد هذا الفراغ حيث لدينا جميع إمكانيات التميز بينما الفراغ يحتاج لأن يخلق.

فـــــــــروت : ربما يؤدى بكم البـحث عن الجـوهر إلى خـيـارات فنيـة مـثل غـيـاب المعنى المتعارف عليه للكلمة وتغيير المساحات الخالية وبالتالى تغيير عمقها كما يوجد أيضاً تركيز واهتمام متزايد على عمل الحركات والتعبيرات الجسدية.

أريـــــــان : إنه مبدأ ثابت فى مسرح الشمس وهذا يعتمد كلياً على طبيعة الناس فالممثلون يحبون الحركة أو يجب عليهم الحركة لأنهم يكتبون بأجسامهم فالجسد الذى لا يتفاعل مع الموقف هو جسد ميت ولذلك يجب أن تنبع هذه الحركة من الداخل حيث إنها ليست حركة اهتزازية فمن الأخطاء التى يجب تجنبها وإرغام الممثل على الثبات أو تعيين مكانه قبل معرفة انفعالاته مع الموقف (...).

فـــــــروت : قلتم أن المسرح هو أيضاً شعر وأن الشاعر والممثل هما كل شئ. بالنسبة للأدب ينفعل الشاعر غالباً مع تفاهات الأشياء التى تحس ولا ترى. فهل تعتقدون أن الممثلين والممثلات هم شعراء. المرء رؤية كاملة؟

أريـــــــان : إن دور الشاعر أن يجعل غير المرئى مرئياً والمنسى محسوساً فيحول المعنوى إلى شئ ملموس والمسرح يقوم بنفس الدور ربما أجد اختلافاً فى الطريقة وليس أكثر فالمسرح يجعل الغناء والحب والخوف والشك والموت والكرة والسلطة أشياء يمكن ملاحظتها بالعين.

أعتقد أنه ليس كل مايعرض على خشبة المسرح فناً مسرحياً فالمهرجون كمسرحية لا تعتبر فناً مسرحياً بنفس درجة شكسبير ونحن نحتاجها، لأنها جميلة حيث تعتبر درساً يعلمنا ويعلم الآخرين الخير، والفرض الثانى البحث عن طرق لجعل المسرح يتحدث عن زماننا وعن تاريخ زماننا فيجب علينا مواجهة هذه المشكلة. لكن يبدو من الواضح لى أن الأعمال التى قدمناها بالرغم من نجاحها لم

تكتسب نفس درجة العمل المسرحى فعندما يخبرنى البعض بأن أعمال ١٧٨٩ أفضل من أعمال شكسبير أرد بالقول: أدرك تماماً أن هذا ليس صحيحاً فهذه رؤية الذين يحنون إلى الماضى وأنا لا أتكلم من فراغ فكل أعمالنا كانت جوهرية ودائماً ما استجبت إلى احتياجاتنا وإلى احتياجات الجمهور ولا أقول إنها الأفضل لأنها مازالت حديثة وستكون أعمالنا هى الأفضل عندما يحين الوقت الذى نقول فيه أنها الأفضل، وفى المقابل أشعر أنها ضرورة أن نشاهد الأعمال الحديثة لأننا لا نستطيع أن ننأى بأنفسنا عنها فبعد أعمال شكسبير يجب أن نرى المعروض حديثاً: مانتيجته؟ مارأى الجمهور فيه؟ وليس لدى أى أفكار معينه حيال هذا الموضوع ولكنى متأكد أننا سنتعلم منها أشياء جديدة.

فـــــروت : إذاً هو اقتداء مستمر بطريقه ما؟

أريـــــان : بالتأكيد فكلما أعددنا لإنتاج جديد نبدأ من الصفر فينصحنا الناس بالقول: هذا ليس صحيحاً. أنتم تعلمون هذه البدائيات وأقول نعم ولكننا نعلم قليلاً كيف نبحث.

فـــــروت : ربما يكون من الحكمة أن نتكلم عن تطوير الثوابت وليس تغييرها تغييراً كاملاً نأخذ مثلاً موقفكم من مسرح الواقعية والنفسية.

أريـــــان : ليست مواقف نأخذها من هذا أو ذاك ولكن عندما يسألنى البعض أسئلة أجيب عليهم بما يدور فى ذهنى وما يجول فى خاطرى فأنا لا أضيع فى الأشكال المسرحية المختلفة عن مسرحنا، وأرى أن أفضل

ضمان لتنمية مجال البحث هو إطلاق حرية إجراء أى نوع من البحث شاملاً من يضلون طريقهم. فمن المخيف أن لا نجد فجأة إلا بحثنا. أعتقد أن وجود كثير من الأخطاء ظاهرة صحية وذلك يجعل جميع الاحتمالات ممكنة ولكل منا الاختيار فى كل مرة وليس خطأى أن أجد مغناطيسياً يجذبنى إلى المسرح الذى أبحث عنه فى كل مرة.

فـــــــروت : لماذا يحتل القناع مكانة رئيسية فى عملك منذ البداية؟

أريـــــــان : لأنه شارة المسرح فهو يعبر عن الانتقال إلى داخل الشخصية. إنه الشئ الذى يشبه الوجه الإنسانى وهو يقود الممثل عندما يترك نفسه له فيجعله يجول بخلجاته النفسية فيكشف ما بداخلها ولأنه أصبح جزءاً من الطبيعة الجسدية فيضع الجسد أمام تساؤل قد أصبح القناع بالنسبة لى النظام الأساسى بالرغم من أن الأعمال اللاحقة سوف تؤدى بدون أقنعة فالقناع يسبق اللا قناع وليس العكس.

فـــــــروت : إنه عنصر رئيسى لأداء مسرحى فإلى أى مدى يؤثر التمثيل على المسرح؟ فدائماً مايتحدث الناس عن التمثيل فى المسرح ماذا يعنى ذلك؟

أريـــــــان : التمثيل هو التمثيل فتمثيل دور الملك أو الملكة يعنى الذهاب لمقابلة هذا الملك والبحث داخل النفس عن جوانب الملك وماذا كان من هذه الجوانب لو كان الشخص ملكاً من قبل وماذا سلب من جوانب الملك فيه وما يسلب كل يوم، وتمثيل دور القاتل يعنى أن نبحث مابداخل

النفس إن كانت قاتلة وما الذى دفعها إلى القتل. وعلى النقيض من هذا تماماً ماذا يدور فى النفس إن كان صاحبها أسقفاً وماذا يدور بداخلها إن كان صاحبها فلاحاً يونانياً أو قائداً رومانياً وما هى أوجه الشبه بين جوليان مورل . وهوتسير منذ مائة عام؟ فهل يستطيع مورل أن يقوم بدور هوتسير مع وجود شخصية مورل داخله فيذهب مورل إلى هوتسير ليقابله. يذهب ليبحث عن رجل دفن فى مقبرة حجرية بشيروسيرى ويبعثه من جديد ويعيد له الحياة ولو لم تتقمص شخصية هذا الرجل لن يتسنى له لعب هذا الدور وهذا كله تخيل بالطبع ولكن هذا مانعنى به التقمص فبإمكان مورل أن يتقمص روح هو تسير أو هذه الشخصية عندما يشبهه ويجد ما يشابهه داخل نفسه.

نـــــروت : عندما سألت عن التمثيل باستخدام القناع «...» أتساءل أليس من السخف فصل التراجيديا عن الكوميديا حتى فى عملية العرض نفسها فليس هناك أساس كوميدى للفرق بينهما فما المفارقة فى أعمال شكسبير مثلاً ذات التأثير القوى حتى فى وسط الأحداث الدامية.

أريـــــان : على العكس من هذا فدائماً ما يكون هنا لك مضمون تراجيدى فى كل شئ فالكوميديا الحقيقية الفريدة تراجيديا فهى كوميديا حقيقية إن كانت كلها تراجيديا. المضمون دينى وتراجيدى «...».

نـــــروت : يحس الواحد منا بعلاقة عاطفية قوية بينكم وبين جميع أعضاء الفرقة فهل تشعرين أن لكم دور أبوى فى هذه الفرقة؟

أريـــــــان : هذا ما أنكرته بشدة منذ عدة سنوات ولكنى للآن لا أستطيع إنكاره وأعتقد آملة أن لا يكون قاصراً على ذلك فحسب فهذا يعتمد أيضاً على الاخرين فمع بعض الناس يمكن أن تقوى العلاقة ويكون العكس مع البعض فى نفس الوقت فبعض الناس ناضجون بدرجة تجعلهم يقودوننى إلى الطريق الصحيح ويحدث أيضاً أن بعضهم وبخاصة الشباب منهم يشعرون أنهم فى قمة سعادتهم عند اعتنائهم بى فهو أمر معقد للغاية وعلى أية حال نستطيع القول إن أعضاء الفرقة يربطهم رباطٌ أخوى إلى حد ما فماذا يمكن أن يحدث عندما أكون رجلاً؟ ربما يكون الشعور أبوياً ويتذكر جان فيلبر بعض الأشياء الجميلة عن هذا وليس بإمكانى صراحة فهم كيفية أن أنأى بنفسى عن ذلك فربما يكون رفض منه أن يحمل العبء عنى.

فـــــــروت : قلت أن علاقتكم بالفرقة ستكون أبوية لو كنت رجلاً ولكن غالباً لا نحصل على رد عندما نسأل عن الفرق بين الجنسين وهذا يعنى الكثير بالنسبة لمعنى الفرقة وهذا ليس سؤالاً موجهاً لك: هل هناك فرق بين مخرج رجل ومخرجة امرأة؟

أريـــــــان : أعتقد أننى أدير الفرقة مثل امرأة وليس مثل رجل وبالنسبة للفرقة عندما لا تجد رداً على سؤال مثل هذا فذلك يرجع لأن رجال مسرح الشمس ليسوا متعصبين للرجولة وهذا ليس فقط لأن بجانبهم جانب أنثوى ولكن أيضاً لأنهم يحتاجون هذا الجانب ليبدعوا ويرتبوا ويعملوا معه فعند سؤالهم هذا السؤال يقولون: نحن لا نرى أى فرق لأنها لا

تمثل مشكلة بالنسبة لهم والذين لديهم هذه المشكلة يجب أن يجدوا لها حلاً مع أنفسهم «...»

فـــــروت : يتميز مسرح الشمس بالتزامه الأدبى والاجتماعى والسياسى، فهل الإيحاء والمسرح مرتبطان بالعدل فى رأيك؟ وبأية طريقة؟

أريـــــان : إن النشاطات الإنسانية مرتبطة بالعدل وأنا أعتقد أنه إذا كانت حرفتنا رواية القصص أو سرد التاريخ. الإنسانى يجب أن نختار بين مبدأين: إما أن نشهد زوراً أو نشهد بالحق. إن حقيقة العمل المسرحى تجعل الشخص فناناً ينهيه إحساسه بالمسئولية عشرة بل مئة بل ألف ضعف فليس لدية الحق أن يزور الحقائق ونظراً لأن الإنسان لا يستطيع مطلقاً أن يتجنب الكذب فعليه أن يحاول أن لا يكذب ولو كنت مسئولاً عن ورشة نجارة صغيرة سأفكر بنفس الطريقة «...».

فـــــروت : دائماً ما نقول إن أساس العمل الفنى هو الممثل كيف ذلك وعند بدايتك التمثيل كنت ممثلة؟

أريـــــان : لعبت أدوراً صغيرة ولكنها لم تكن جيدة فأدركت منذ ذلك الحين أننى لن أكون ممثلة وسأكون مخرجة، فهل أدركت فعلاً أننى سأفكر بنفس الطريقة التى أفكر بها اليوم؟ لا أعرف «....» فلقد كنت قادرة على الأداء ولكنى كنت فى حاجة إلى مخرج وقد كنت أيضاً فى حاجة إلى من يكتشفنى ولم أستطع مساعدة نفسى فى ذلك لأنى لم أكن فى موضع مراقبة الأحداث.

فـــــــروت : هل تحبين إضافة شيئاً آخر؟

آريـــــــان : ربما يكون هناك سؤال أود أن أطرحه فهو سؤال يطرحه على الناس دائماً:لماذا يترك الناس فرقة الشمس؟ وهاكم إجابتى: أحزن كثيراً عندما يتركونها. آسف لذلك أسفاً شديداً ولكنهم يفعلون ذلك لألف سبب منها على ما أعتقد عندما لا يكتسب الشخص من ورائها شيئاً أو يظن آخر بأنه لم يعد لديه مكان أو ربما يريد أحدهم أن ينتقل إلى مكان آخر أو يريد أن يؤسس فرقته ﴿...﴾ أو ربما لم يعد يحب بعضنا بعضاً. يجب أن أعترف بهذا ولكن الذى يدهشنى ولا أصدقه هو أن الحب يمكن أن يتلاشى ولكن هذه هى الحقيقة.

مأخوذة من المسرح والحياه

قام باجراء الحوار آن برجر وآخرون من محررى فروتس

عن العدد الصادر ٢ - ٣ يونيو بباريس ١٩٨٤

الفصل الرابع

مسرحية عاطفية حديثة

لاندياد

إننى دائماً كنت أظن أن التاريخ يمكن أن يتم تناوله فقط كأدب فى النصوص (إن لم يكن المؤلف مؤرخاً) وأنه يجب أن يُغنى أو يكون ملحمة كما فى الإلياذة. التاريخ بوجهه البشرى: المصير. ولكن هل للملحمة نفس تأثيرها اليوم؟ فى المسرح، نعم. مازالت هناك ملاحم، فى مكان تستطيع أن تجد فيه مانسميه الأسطورة.

هيلين سايكوس

التاريخ مثل الإصابة لا يمكن أن يكون ملك لواحد فقط...التاريخ تحديداً هو نفس الطريقة التى نشترك فيها نحن فى إصابات الآخرين.

كاثر كاروث

كنت أتمنى أن يكون حتى فى أبعد منفى قوة أكبر من أى شىء، قوة تجعلك تستمر فى الغناء: ما أسماه «بول» سيلان: استمرار القدرة على الغناء

هيلين سايكوس

٤ ـ ١

مديوسا والأم / الدب

تمثيل نص لندياد چوديث ج . ميللر

يقدم لنا چوديت ميللر قراءة فى مسريحة لندياد فى ضوء كتابات سايكوس النسائية . ويناقش ميللر قدرة مسرح الشمس التحوْيلية التى مكنته من تقديم نص سايكوس باعتبار المسرح مكاناً لتجسيد الآخر . وچوديث ميللر أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة وسكونسى ماديزو .

فى كتاباتها ومسرحياتها تحاول هيلين سايكوس أن تعلم قراءها أن يفكروا فى المصطلحات المستخدمة لتصوير العالم وبالتالى دراسة الطريقة التى يرى بها الإنسان هذا العالم ومكانه فيه . فعلى سبيل المثال، كتبت فى عام ١٩٧٥ مقال ضحكة مديوسا وفيه تراجع رعب الأسطورة اليونانية والتحليل الفرويدى . إن قدرة مديوسا على تحويل المشاهد إلى حجر أصم وهو يشاهد المأساة تحولها سايكوس إلى علامات إيجابية للطاقة النسائية . وهكذا تتحول ضحكة مديوسا إلى صرخة الأنثى المتحررة . وفى ١٩٨٧ وبصورة عنيفة أيضاً طلبت سايكوس أن نعيد التفكير فى الوحش الذى بداخلنا . وحتى توضح سايكوس البراءة والوحشية معاً فى الإنسان فإنها خلقت شخصية فى ملابس الأم والدب معاً .

وحين نضع مديوسا جنباً لجنب مع الصورة المعقدة للأم الدب فى الإلياذة فإننا نستطيع أن نفهم كيف أن دعوتها فى مقالاتها للكتابة النسائية قد تجسدت فيما بعد فى كتاباتها المسرحية . يبدو أن سايكوس وجدت فى مسرح الشمس تجسيداً لجماليات

التحويل والسيولة. ويبدو أن آريان منوشكين وفرقتها قد وجدوا فى سايكوس الكاتبة شريكاً فى بحثهم عن تطوير مسرح أسطورى حديث.

وبالإضافة لأفكار التجاوز والخطيئة التى تجسدها مديوسا فإن ضحكة مديوسا تعد ممارسة مسرحية تعتمد على التحول الدائم. فمثلاً يمكن قراءة احتفال سايكوس بقدرة النساء على الوعى بالآخر وتقبله وبالتالى زيادة قدرتهن على النمو والتفاعل فى عملية تبادل دائمة. يمكن قراءته كمثال واضح على عملية تناسخ الأرواح. كما أن سايكوس فى سياق دعوتها للكتابة النسائية تصور المرأة كتطور تحولى دائم. وفى النهاية تقدم سايكوس من خلال ضحكة مديوسا صورة للأم تجسد من خلالها القوة التى تقف أمام الانفصال. وهذه الفكرة مرتبطة بأفكار التجاوز والخطيئة والتناسخ.

إن مقال مديوسا يمكن فهمه على أنه مسرح يرفض التطور الخطى المنطقى المعتاد، مسرح يستفيد من توظيف شخصيات غامضة يصعب تحديد دوافعها النفسية وهويتها من ناحية النوع، مسرح يعتمد على مكان وزمان بالإيماء، مسرح يوقف الحوار المعتاد كأهم وسيلة للتواصل. كما أن تأكيد سايكوس على فكرة الأمومة باعتبار أنها رفض للانفصال يشير إلى مسرح ليس منفصلاً عن المجتمع وله جمهوره.

وكل هذه الخصائص أساسية فى ممارسات مسرح الشمس منذ منتصف الستينيات. علاوة على أن مسرح الشمس يسعى إلى هدم الهرميات كما أنه يسعى إلى هدم الإطار المؤسس وهو شبيه بما تحدثت عنه سايكوس فى مقال مديوسا عن المرأة غير الأنانية واللا محدودة. إن مسرح الشمس يهاجم جذور مؤسسة المسرح بالتطوير الجمعى للأعمال والدخول فى شراكة مالية مع جمهوره. ليس من المدهش إذن أن تتوافق الفرقة وعمل سايكوس فكلاهما يؤمن بفكرة التحويل.

وفى لندياد تخلق سايكوس بانوراما باكية تسلط الضوء على فترة مابعد الاستعمار القاسية فى تاريخ الهند الحديث (بين ١٩٣٧ و ١٩٤٨) فى مسرحية الخمس ساعات. إنها تصور لنا صراعات أحزاب البرلمان الهندى وأعضاء الجامعة الإسلامية وخاصة رئيسها محمد على جنة. فبينما كانت أحزاب البرلمان تسعى لتأسيس هند علمانية اشتراكية مستقلة، كان جنة يسعى إلى الاستقلال والانفصال. وكان الجنة يرى أن إقامة باكستان كدولة مستقلة هو الحل للأقلية المسلمة. وأدى التعنت من الجانبين إلى حرب أهلية ضروس بين الهنود والسيخ والمسلمين. وهكذا دفع الناس ثمن عدم قدرة قاداتهم للوصول إلى اتفاق من دمائهم وأعصابهم.

وكان ماهتما غاندى فى الوسط وفوق مستوى هذا الصراع وكانت زوجته معه دائماً حتى بعد أن ماتت. ويظهر غاندى بنفسه على المسرح وكأن هناك سحراً، يظهر فى اللحظات الحاسمة كى يتفق مع نهرو ويختلط بسائقى العربات الهندية ويتحدث مع جنة ويعظ الناس بالحب واللا عنف. وبالرغم من أن غاندى كان حليفاً لحزب البرلمان وعلى علاقة قوية بنهرو وبرشاخان فإنه كان مستعداً لإنهاء القيادة السياسية لحزب البرلمان لو أن هذا كان سيساعد فى الحفاظ على الهند كدولة متوحدة. ثم يأتى موت غاندى لينهى المسرحية بلحظة ساخرة هى لحظة تجدد السلام.

وهذا السرد لأحداث المسرحية لا يتطرق لأفكار عديدة وردت فى ضحكة مديوسا وهو كذلك يشوه خبرة العرض نفسه. وفى الواقع يمكن فهم خصائص لندياد على أكمل وجه من خلال عدسة التحويل. وعلى وجه الخصوص، يوضح تطور الفكرة وزمان ومكان المسرحية واللغة المستخدمة والتمثل والموسيقى الطريقة التى يتحكم فيها التحويل فى العرض.

فمن ناحية الأفكار نجد أن فكرة الحقيقة تعيد صياغة نفسها خلال المسرحية والنقاش لا يستقر على حل بخصوص مستقبل الهند. فكل من حزب البرلمان والجامعة الإسلامية لديهم الدليل على صحة آرائهم من سنوات الخبرة وكذلك من العقائد. بل إن مثاليات غاندى الداعية للحب لا تثبت جدواها على أرض الواقع. وقد أوضحت سايكوس قصور هذه المثاليات فى قصة الفلاح راجكومر الذى ينتظر بصبر (وبدون عنف) حتى يلتقى بغاندى ويستثيره بخصوص جاره الجشع. ولكنه يتوقف عن الانتظار حين يدعى جاره أحقيته فى بيت راجكومر وزوجته وابنته. حينئذ يرفع راجكومر سيفه ويقتل ابن جاره. ولا يستطيع راجكومر وهو فى محنته الشخصية هذه أن يفهم دعوة غاندى للتعايش السلمى.

ومن ناحية المشاهد، نجد أن الفضاء يتغير دائماً. فبين المشاهد يدخل شعب الهند إلى ساحة العرض ويصنعون ملامح المشهد الجديد. فمثلاً نجد أن حزب البرلمان والجامعة الاسلامية يحتلون فراغات منفصلة كما لو كانوا مسجونين فيها تماماً مثلما نجدهم مسجونين داخل أيديولوجيات منعزلة. ثم يجتاح الشعب الفضاء وعلى رأس كل واحد غطاء يحدد هويته الدينية وهكذا يصبح هناك تقسيم ثلاثى للفضاء من خلال وجودهم. وفى ثلاث مشاهد نجد الفضاء المسرحى وقد امتلأ بالطاقة حين يندفع سائقو العربات الهندية يدفعون عرباتهم فى ساحة العرض -والتى تكوّن حينئذ شوارع دلهى.

وبالنسبة للنص، نجد تغير دائم فى اللغة المستخدمة -من لغة ذاتية مثلاً إلى لغة عامة إلى لغة تشبه لغة الحكم والأقوال المأثورة. وكمثال تقدم هذه الفقرة التى يصور فيها غاندى فراق زوجته بعد موتها على أنه ميلاد جديد غير مقدس.

أى حظ هذا -يامن كنت لى- الأم والابنة -وكنت أنا لك- الأب والولد. ستون عاماً، كلانا يستريح على صدر الآخر. أى حزن حين تركتنى وحدى ورحلت. إننى أعيش الموت الآن، ثم أحيا مرة أخرى لأواجه المصير المرعب. إن روحى ترتعش من البرد وهى تواجه النار التى تهدئ روحك.

وفى مقابل هذا الحديث المشبع بالعاطفة نجد حديثاً مشبعاً بحكمة الشعب، فحين يعلن جنة عن خوفه من اضطهاد البرلمان الذى يتحكم فيه الهندوس للمسلمين ترد عليه هاريداسى بصورة من الطبيعة فتقول البقرة، أمى، لاتدوس أبداً الدجاج. تدوس الغائط نعم. ولكن الدجاج لا تدوسه مطلقاً.

وعلى نفس منوال تغير اللغة والفضاء وفكرة الحقيقة نجد الممثلين أيضاً فى حالة تغير دائم. فمعظم الممثلين يلعبون أكثر من دور ويتحولون من دور لآخر بسرعة مدهشة. وربما نجد هذا التحول فى كل ولكن الاختلاف هنا أن ذلك يحدث على الأقل جزئياً أمام المشاهد، والمشاهد بهذا يتغير هو نفسه. فعند دخول المسرح يتم دعوة المشاهد لمشاهدة مرحلة اللبس والمكياچ وهذا يربطهم أكثر بواقع العمل وفى نفس الوقت يربطهم بفكرة مسرح الشمس عن الهند.

وفى الواقع يتفاعل الممثلون مع المشاهدين كما لو كانوا جماعة من السائحين يتجولون فى مدينة هندية. كما لو كان جزء من الهند قد انتقل أمام المشاهد. وهكذا يتحول المشاهدون إلى سواح أوربيين. وقبل أن تبدأ جلسة البرلمان (وليس قبل المسرحية) يسأل هاريداسى المشاهدين عن أسمائهم وعناوينهم ويعّرف بعضهم

ببعض. وفى خلال ذلك تدخل مجموعة من عمال البلدية ويبدأون فى تنظيف الشوارع وهم من حين لآخر يبتسمون للمشاهدين وهم بذلك يؤكدون على هوياتهم كضيوف من الغرب.

وفى النهاية يمكننا أن نتحدث عن التحول فى طريقة التواصل فالتواصل لا يعتمد فقط على الكلمة فى لندياد. وبالأضافة للإشارة والنظرات والحركات، فالموسيقى على وجه الخصوص تلعب دور كبير فى التواصل. فالموسيقى والكلمات يتبادلان الأدوار فى كثير من الأحيان. وعلى سبيل المثال تتحول الطبلة التى تقدم لنا غاندى فى بداية الجزء الثانى إلى رمز لموقفه الأخلاقى وهكذا يتذكر المشاهد كلما سمع هذه الطبلة مثاليات غاندى.

ونستطيع أن نتبين فكرة التحول والتغير فى كل عناصر لندياد ولكن ابرزها هى فكرة اطلقنا عليها اسم الأم/الدب فهناك ثلاث شخصيات منفصلة تشترك فى هذه الصورة للأم التى تحاول أن تضع حلاً لصراعات الأمومة داخل المرأة.

وأول هذه الشخصيات هى هاريداسى وتعتبر امتداداً لشخصية غاندى وفلسفته الداعية للا عنف. وهى كشاهده ومعلقة تربط المشاهدين بالمسرحية تماماً مثلما كان غاندى يربط الطبقات الاجتماعية المختلفة والمعسكرات السياسية المتناحرة. إنها شخصية تسعى للتصالح ولا تفقد الأمل أبداً حتى حين يموت غاندى تحاول أن تقنع المشاهدين بأن يؤمنوا بالإنسانية.

والشخصية الثانية هى الدبة الراقصة، مونا بالو. وهذه الدبة تعى ما يجرى حولها وهى تستجيب للأحداث حين يزداد التوتر فى النصف الثانى من المسرحية. وهذه

الدبة لا تبقى هادئة إلا فى صحبة غاندى الذى يشاركها براءتها. إن كليهما طفل كما تقول هاريداسى وهى تضحك للمشاهدين. ولكن حين تجد مونا بالو الناس حولها قد لجأوا للعنف تتحول إلى وحش وهكذا تتحول إلى قاتلة ولا تجدى براءتها. وتفسر سايكوس هذا فتقول إن هذا يوازى رفض الانسان للاعتراف بما هو مقدس بداخله وقبول الرغبة فى التغير العاطفى:

حين نداعب الدب، كم يكون كبيراً حبنا للبراءة فى الحيوان، كم يكون كبيراً تطلعنا للجنة وتوسلنا لله. ولكن إذا كنا قادرين على ترجمة هذا العطف الغريب إلى حنين لطبيعتنا الخيرة فإننا حينئذ وبدون تردد سنضع الدب فى مرتبة أقل من الإنسان. فنحن الغربيون لا نفكر أبداً فى تعريف الطبيعة الإنسانية بأنها حب للآخر.

أما الشخصية الثالثة والرئيسية فى شخصية الأم/الدب فهى شخصية غاندى نفسه. فهو البطل المديوسى الحقيقى، فهى شخصية تتجاوز النوع لتصبح الأم والحبيب والطفل والشيخ. وترى شخصية لورد مونتباتن نائب الهند أن غاندى هو الدليل الأخير على وجود الآلهة وعجزهم عن إرسال رسلهم فى عهودنا السياسية. إن غاندى مثل الأم فى حكاية سليمان يعرف أن الحب يوقف الصراع على السلطة. إنه تجسيد لملخص كل صور الأم فى ضحكة مديوسا.

وهكذا يكون غاندى هو حامل رسالة الحب والتى تتبدى فى كل العرض بالرغم من المعارك القبيحة بين نهرو وجنة وبالرغم من المذابح الشنيعة وأكوام الجثث مع نهاية المسرحية. إنه يتحدث لجنة كما لو كان عاشقاً متردداً.

ليس هناك حب بدون خوف، بل أحياناً ليس هناك حب بدون اشمئزاز وتنافر. نحن البشر سواء كنا مسلمين أو هندوس، رجالاً أو نساء مختلفون للغاية. إننا شئ عجيب. المقابل لى هو الآخر، وليس هناك مايشبهنى! مثلاً، أنا وأنت، هل يتخيل أى إنسان اختلافاً أكثر من هذا؟ أنت بشعرك الجميل، وصلتك ورباط عنقك الأنيق وحذاؤك اللامع واسنانك المصطفة. وأنا بدون أى شيء، بدون شعر وبدون حلة وبدون أسنان وبدون حذاء. ماالذى جذبنا لبعض فى هذا العالم؟ هناك سر. النوع الآخر، الدين الآخر، الإنسان الآخر. هناك شجرة وكل فرعين مختلفين ولكنهما يرقصان فى اتجاه واحد. إنها شجرة الإنسانية. فلندع للأشياء الإنسانية وقتاً لتنضج.

إن غاندى وهاريداس ومونا بالو هم ثلاثية سايكوس المسرحية التى يمكن أن نطلق عليها الرأس المديوسية أو كما أطلقنا عليها الأم/الدب. كل هذه الشخصيات تشترك فى حوار الحب. وقد طورت سايكوس هذا الحوار منذ السبعينيات حين كتبت تدعو المرأة إلى التفتح وتقبل الغريب. حينئذ فقط سيكتشفون كل مابهن من جمال خفى. ولكن سايكوس من خلال عملها فى مسرح استثنائى هو مسرح الشمس أعادت صياغة أفكارها إذ لم يعد تحرير الأنثى هو تحفيزها وإطلاقها ولكن مايستطيع أن يدركه المسرح. تقول سايكوس كل شيء فى المسرح هو المرأة وهذه المرأة تبتعد تماماً عن التعريفات التقليدية، إنها الأم التى تستطيع أن تتجاوز حدود النوع ومع

ذلك تستطيع أن تلد العالم وتشجع المشاهدين على أن يجدوا المقدس والبطولى فى داخلهم.

من مقالة جوديث ميللر مديوسا والأم / الدب

عرض نص هيلين سايكوس لنديباد

من مجلة النظرية الدرامية والنقد. خريف ١٩٨٩

٤ـ٢

عاطفة طويلة

هيلين سايكوس

الفقرات التالية من مذكرة هيلين سايكوس لعرض لندياد نقرأ فيها السياق التاريخى لتقسيم الهند، مع تركيز هيلين سايكوس على مايهمها من الأحداث، فالمسرحية قصة لحرب أهلية ملحمية مع إيماءات أسطورية وتوحد جمالى للشخصيات وهو عمل متعدد المركز وساعدت فى خروجه التعددية الهندية. ولغة سايكوس شاعرية وتستخدم فى سياق التاريخ الأسطورة والصور الشاعرية الثرية. إن الهند التى تخلقها سايكوس فى عملها هى بؤرة الاهتمام فى الكشف عن جماليات التغيير، إنها بؤرة الخيال.

إذا سمحت لى، فسوف أتحدث لك عن الحب

الانتصار والحداد

فى ١٥ أغسطس ١٩٤٧، ولدت الهند. كان الهنود يحاربون طوال ثلاثين عاماً للوصول إلى هذا اليوم الذى طالما تمنوه. ثلاثين عاماً من العبودية والسجون وأمواج اللا عنف العالية.

عاطفة طويلة. ثلاثون عاماً من الغضب والحلم حين نتحرر ستولد من الهند القديمة هند جديدة...

وأخيراً جاء هذا اليوم المبارك وجاءت الحرية وارتفع العلم الأبيض الأخضر. ولكن السماء ظلت مظلمة وتحول يوم الفرح إلى يوم حداد. واختفت الابتسامة من فوق

الشفاة وظهر الألم فى العيون لأن القدر لعب أسوأ حيله فى الهند. فيوم الميلاد كان يوم الفراق والتمزق.

وفى ١٤ أغسطس ١٩٧٤، ولدت باكستان. اقتطعت من جسم الهند الكبير، اقتطعت من صدر القارة بعملية قاسية. هذه الدولة ظهرت بعد نهر من الدم. وكل شئ انفصل: الناس والقرى والأنهار والمجتمعات وكل شئ.

وهاجم الحزن والغضب روح الهند.

ولوقت طويل ظلت الأسلحة فى الهواء. لم يعش التاريخ مثل هذا الغضب من قبل. فى يوم واحد، قطع عشرة ملايين من جذورهم وكان الموت بلا حصر.

هل كان هذا هو الاحتفال بالاستقلال ؟ الانفصال؟ ولكن مع هذا الحزن، كانت هناك فرحة تعيسة، إن بلدنا مستقلة.

لماذا هذا التقسيم؟ وكيف؟ أى خطأ، أى جنون، أى ضرورة؟ إن كل شئ بدأ على أمل واحد أن يسير ٤٠٠ مليون هندى من أديان مختلفة وطبقات مختلفة نحو هدف واحد. ولكن البناء بدأ يتصدع شيئاً فشيأ وحدث الانفصال.

ظهر حلم مضاد وواجه الوحدة. وصاحب حلم الانفصال رجل صارم قوى هو محمد على جنة وهكذا جمع حوله قطاع كبير من المسلمين هكذا رعى هذا الملحد إسلام الهند إلى الاتجاه نحو الأرض الموعودة، إنه جنة الذى لا يؤمن بالله. إن القدر يخدع القلوب المخلصة.

وتدخل الآن قصة أخرى فى صراع الاستقلال. إن المحاربين يتخبطون كلما تقدموا. إخوانهم يهاجمونهم. لم تبق سوى قلة فقط تتحرك نحو الهدف.

فإذا كان الحلم فى البداية ضعيفاً فهو شيئاً فشيئاً يصبح قوياً. فى ١٩٤٠، دخل الحلم التاريخ وأصبح اسمه باكستان. الآن أصبح له اسم وكل ما يحتاجه هو الأرض.

وبالرغم من الجهود المضنية لكل زعماء الهند العظام الهندوس والمسلمين والسيخ والمسيحيين والملحدين...) فإن كل شيء ساعد على تحقيق هذا الحلم: كالحرب العالمية الثانية، والمجازفات السياسية وبريطانيا، كان الهدف إضعاف صراع البرلمان للحرية من خلال جامعة جنة الإسلامية. وفى ليل الحرب أخذ جنة خطوات واسعة.

وحين انتهت الحرب، اقتربت ساعة اللقاء مع القدر كما يسميها نهرو.

نعم، أخيراً عادت الهند للهنود ولكنها عادت منشقة على نفسها ومجروحة وتجتاحها كراهية عمياء، ومن أجل إنقاذها رأى الناس أن البتر هو الحل.

رجل واحد فقط عارض هذا التشريح هو غاندى.

هو، الأم، صرخ للملك سليمان لا تقسم الطفل نصفين، أعطه لمن يدعى أحقيته مهما كان الثمن ولكن لم يكن هناك سليمان وسقط السيف.

وقت الدم ولكن وقت القلب

إن القصة التى تحمل الاسم المصيرى، التقسيم، هى فى الواقع قصة حب، الحب الذى يتجاوز السياسة والدين.

هل يستطيع الواحد أن يتحدث الآن عن الحب بصوت عالٍ وسط الناس؟ لا، الحب الآن محصور فى نطاق ضيق ومحظور على الأماكن العامة. ليحب كل منا الآخر. أى رئيس يمكن أن يقول هذا الكلام؟

حسناً، إن الهنود يتحدثون عن الحب منذ ثلاثين عاماً وعلى أعلى مستوى فى الدولة. مدخل الحب الرائع، هذه هى الهدية التى كانت ترسلها الهند للعالم من خلال غاندى.

لقد انتشر الحب بفضل غاندى فى المدينة. الناس أحب بعضهم البعض، ولم يحب بعضهم البعض، وبحث بعضهم عن بعض، ووجد بعضهم البعض، وانفصل بعضهم عن بعض، وفقد بعضهم البعض، وتعلق بعضهم ببعض، كل هذا بالحب.

إن الانفصال والتحالفات الحزبية وآلام الشعب والوعود تصاغ وتحفظ أو تنكص، كل هذا تنتجه عواطفنا. إن عواصف الحب والامتنان والإحباط والحق والرفض، كل هذا هناك، كان يعيش بالهند.

فرسان المطلق

والعنصر غير المسبوق فى هذه القصة هو أنه فى منتصف القرن العشرين كان يعيش بالقرب منا بشر ينتمون لعهد الروحانيات والذى كان بالنسبة لنا قد انقضى من قرون ومئات القرون.

رجال مثل غاندى وعبد الغفار خان، انهم ملائكة. إنهم على الأرض ويحكمهم قانون سماوى. إنهم أحياناً فى ارتفاع النجوم.

هناك أيضاً نهرو وعبد السلام آزاد وسارو چينى نايدو وفالا بهبهاى باتل، كلهم من العظماء وحين تتتبع أخبارهم تجد نفسك أمام منضدة الهند المستديرة. ياله من عصر ذهبى للاخلاص والاحترام.

ولكن حين تصطدم الأرواح الأسطورية لهؤلاء بأرض الواقع، ماذا يحدث؟

حين يصطدم نقاء غاندى بالحسابات السياسية؟ وتصطدم مثالية نهرو بالتناقضات التاريخية، ماذا يحدث؟

الصراع وليس الحرب

من يحارب من أجل الحرية فإنه أيضاً يحارب من أجل الحقيقة. وبالنسبة لأبطالنا كـان هناك صـراع وليس حـرب. وأول هؤلاء هو غـاندى الجندى الملاك. نعم، إن غاندى محارب، قوسه هو الحب وقانونه هو الفعل المنزه عن المصلحة، وشعاره هو الموت أو فعل شئ.

أن يموت أو يفعل شيئاً: أن يحيا أو يموت. ولكن أى فعل يقوم به. أى فعل فالفعل نفسه ثمرة. النصر أو الهزيمة. كلاهما واحد على نحو ما. كلاهما نصر.

ومن أبطالنا لم يهزم مرة أو مرات؟ نعم انهزموا ولكن لم ينتهوا. فمن يفهم رسالة غاندى يدرك أن فى كل هزيمة نصر.

والارهاق الشديد؟ من منهم لم يجربه. إنهم بشر. غـاندى ليس سوى واحد من البشر. وهذه عظمته.

إن الأخـلاق هى التى تَعِدُ بالفعل وليس الثمرة. وتكون هناك دائماً سعادة لأنها تفهم حقيقة الهزيمة.

كان غاندى مرحاً. وكان من حوله يضحكون كثيراً ولا يحاولون البكاء.

هذه المسرحية ولدت من الهند. إنها ليست الهند. إنها ذرة من الهند.

إنها مسرحية عن الإنسان، عن البطل، عن صراع الملاك والوحش فى داخل كل منا.

إننا نجد هنا كل أنواع البشر، الملائكة والقديسين والنساء والرجال والعظيم والحقير.

ولكن لا يوجد

الجمال التى تمر كالأحلام

البقر النائم وسط الطريق

والماعز الذى يرعى فى التلال

والصقور التى تحلق فى أعالى حديقة لوهدى

والنائمون كالموتى على الرصيف أمام محطة كالكوتا وبعضهم ميت بالفعل.

والثلاثمائة جوعان كالطيور حول الوعاء فى نيزامودين والذين نعرف منهم ما معنى الجوع.

والفئران التى تجرى على إيقاع أغنية كاوالى.

والطفل ذو الساق الواحدة يعبر على عكازيه رد فورد والنساء البائسات يحملن فوق رؤوسهن أهرامات الطوب ليصعدن بها السقالات الخشبية.

والأطفال الجميلة كأنها دموع الآلهة تسقط من أعلى. والغربان المنتشرة بعدد البشر.

والمسافر فى القطار من بالبور والذى يسأل: وأنت هل تستطيع أن تخبرنى أين الله؟

والمعلم الهندوسى الذى فهم حقاً تعاليم غاندى. والعجوز الطاعن فى السن الذى يجلس فى ركن فى شارع جانبى فى كالكوتا وقد لا تراه من صغره أمام صندوق تلميع صغير جداً وينتظر من يرسل له حذاء ليلمعه، ربما يأتيه الحذاء وربما لا يأتيه، ولكنه يفضل العمل على التسول، إنه يعمل وعمله هو انتظار الحذاء.

ولكن كل هذا الذى لم يقلْ موجود دون إفصاح. لا شئ ينسى. الشئ الموجود لا يمكن أن يتوقف عن الوجود.

كل الذى لم يظهر هنا أصبح همهمات وأرضاً مزدحمة تقف عليها المسرحية وتنهض شيئاً فشيئاً على المسرح.

من مقال هيلين سايكوس
اذا سمعت لى فسوف أتحدث لك عن الحب
مقدمة لنديياد أو الهنود وأحلامهم
باريس: مسرح الشمس ١٩٨٧ .

كما لو كان هناك حدود للتاريخ

من حوار مع آريان منوشكين وهيلين سايكوس

أجراه چيلز كوستاز

فى حوار مع منوشكين وسايكوس بعد العرض الافتتاحى لـ لندياد بيومين ناقشت منوشكين وسايكوس ملاءمة هذا المشروع التاريخى لفرنسا المعاصرة ثم وصفتا علاقة المسرحية بالشكسبيريات وعرض سبهانوك وكذلك علاقته بالهند .. وخاصة فى ضوء الفن الدرامى المتعددة البؤر.

جيلا كوستاز : منذ عامين قدم مسرح الشمس عرضاً عن تاريخ كامبوديا والآن تقدمون مسرحية عن الهند وتقسيمها – من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٧ . ألا ترون أنكم تقدمون أعمالاً بعيدة عن اهتمامات المشاهد الفرنسى؟

آريان منوشكين : كما لو كان هناك حدود للتاريخ ! كما لو كانت الهند شئ ليس لى الحق أن أتحدث عنه! كما لو كانت جنوب إفريقيا شيئاً ليس لى الحق أن أتحدث عنه! أنا فرنسية ولكننى أنتمى للعالم.

من كان يتخيل منذ أعوام أن تصبح إيران موضع اهتمامنا. أعلم أنكم ستكتبون أننا نقدم أعمالاً تاريخية ولكننا نقدم مايهمنا. ونحن أنفسنا لا نعلم أى حد نتوقف عنده حين نتحدث عن أنفسنا، عن أوقاتنا، عن تسامحنا، وعن كراهيتنا.

ج ك : كانت سيهانوك قصة معاصرة أعيد صياغتها على طراز أعمال شكسبير التاريخية. هل هذا ينطبق على لندياد؟

هيلن سايكوس : إن الواحد يكون أعمى حين يكتب ولا يهمه أى نوع سيكون مايكتبه فالنوع أو الشكل تحدده القصة. وبالمقارنة مع ماكتبته، تتضمن هذه المسرحية حرية جديدة فرضتها الهند. فالهند تتميز بالتعدد وقد كان لدى مذكرة ضخمة بها ملاحظات كثيرة عن حياة الشعب الهندى. وحين بدأت المسرحية كان لدى خمس عشرة أو عشرين أو خمسة وعشرين شخصية. ولم يكن من الممكن أن أستخدم أكثر من خمس شخصيات فى المشهد. فكنت وأنا أكتب كمن يعمل على قارب يذهب بشخصيات ويجئ بأخرى. ولكننى عموماً كنت أركز على الشخصيات الرئيسية أما الشخصيات الصغيرة فكانت تجئ فيما بعد.

أ. م : بعد سيهانوك لم نكن ندرى أى عمل سنقدمه. ربما كنا سنقدم عملاً لسوفيكليس. من يدرى. ولكننى بعد تقديم لندياد اندهشت للاختلاف الكبير. كانت سيهانوك ابنة شكسبير أما هذه فهى ابنة الهند. ففى هذه المسرحية العديد من الشخصيات الرئيسية من رجال ونساء كما أنه بداخل هذه الشخصيات ذاتها هناك تعدد وانقسام. ولأن بداخل هذه الشخصيات مثل هذا البحث، مثل هذا الطموح الميتافيزيقى والأخلاقى، فإن هناك طموحات قد فرضت نفسها على كل الفرقة أكثر مما تخيلنا بل إننا فرضنا على أنفسنا متطلبات أكثر مما نحتمل.

ج ك : كتبت هيلين سايكوس فى إحدى مقالاتها أن هذه القصة قصة حب وهى أيضاً قصة حقد. كيف يمكن تفسير ذلك؟

هـ . س : من حسن حظى أننى أتعامل فى هذا العمل مع شخصيات تاريخية مختلفة تجمعت كلها فى تراجيديا تبرز سخرية التاريخ. ولأتحدث على وجه الخصوص عن عبد الغفار خان، بطل الفضيلة الذى لم يتزعزع إيمانه وظل على إخلاصه لغاندى، وعن نهرو صاحب الوعى الهندى النادر، وعن كل الناس الذين كانوا يتعطشون للحرية. إن التاريخ كان يسخر منهم بأحداثه ولكن يأسهم كانت به بارقة أمل.

أ . م : لم يكن باستطاعتنا أن نقول كل شئ. فالهند عريضة جداً وكل مانملك أن نتحدث عنه هو جزء من الهند، بعظمتها ووحشتها. والعنوان الفرعى للمسرحية هو الهند وأحلام الهنود.

وحين يدخل محمد على جنة والذى يحارب لتأسيس باكستان فى الأحداث فإننا لا نكرهه، فحلمه ما هو إلا نوع من التعدد الهندى ولذلك فإننا نحبه.

ج ك : هل ذهبت للهند للإعداد للمسرحية؟

أ . م : نعم، ذهبت مرتين والتقيت ببعض من عاش تلك الفترة ولكن الهنود دفنوا هذه الفترة. إنهم يقولون إنهم لا يملكون القوة للحديث عن تلك الفترة. إن الحديث مع الهنود ثرى للغاية. فمنظورهم مختلف. إن الفضول عندهم ليس عيباً. إنهم يؤمنون بالفكر ويؤمنون بالاستماع

للآخرين. إنهم يستمعون بتركيز شديد لدرجة أنك تتخيل أنهم غاضبون. وهذا الانتباه الكبير وضحناه فى عرضنا. فالاستماع أحد الأنشطة هنا.

هـ. س : بالنسبة لسيهانوك، لم أذهب لكمبوديا لأننى لم أكن فى حاجة لذلك، ولكننى كنت فى حاجة للذهاب للهند. وفى البداية كانت لدى مشكلة فى اللهجة ولم أعرف كيف يفكر السائق أو الفلاح؟ ولكن فى الرحلة الثانية استطعت أن أستمع للقلب، لجذور اللغة والفضل فى ذلك يرجع لسيدتين: بنغالية وشاعرة ترجمتا لى كل كلمة.

ج ك : فى وقت سيهانوك، كنت تشعرين بمسئولية نحو الكامبدويين هل لديك نفس المشاعر الآن بالنسبة للهنود؟

أ. م : لا، الهند وشعبها الذى يبلغ ثمانى مائة مليون لا يحتاجنا ولا ينتظرنا، ولكنهم يشاهدوننا. فحين نصور على المسرح السائق الهندى فإن هناك خمسة ملايين سائق قد يرون أننا أسأنا لهم بتصويرنا للسائق فى عرضنا. إننا لا نريد أن نثير سخط هؤلاء. إننا نحتاج الهند ولكنها لا تحتاجنا.

ج ك : فى عروض دورة شكسبير، أشرت للمسرح الآسيوى وخاصة المسرح الهندى، هل عدت لهذا الأسلوب فى إخراج لندياد؟

أ. م : بالنسبة للأشكال المسرحية الآسيوية فهى موجودة هنا ومتداخلة تماماً فى هذا العرض وربما تقول عن هذا العرض أنه ليس من السلالة الشكسبيرية ولكنه عرض أصيل.

هـ . س : كمـا قلت من قـبل حين تكتب، لا ترى أى شىء، تكون أعـمى. ولكن بالنسبـة لآريان كمـخرجـة فإنها لا بد أن ترى وتسمع. لا بد أن ترى التـصـمـيم الهندسى وتسـمع الموسـيـقى. آريان تسـمع كل نغمـة فى موسيقى چان چاك لمتر فى الأمـاكن التى لا أسمع أنا فيـها شيئاً. إنها تمتلك موسيقى الفضاء ومن المدهش أن ترى الفضاء وهو يولد.

إن فى المسرحية حرية ولكن هذه الحرية تمثل قيوداً لآريان فالترتيب الجـمالى للمسـرحـية يتـضـمن فوضى هندية. لقـد قدم آريان وممثلو مسـرح الشمس شيـئاً رائعاً. إن خريطة الـهند تشبـه قلباً كبـيـراً والناس سوف يشعرون بهذا القلب الكبير.

إننى أكتب المسرح لأننى أعتقد أن الواحد لا بد أن يكون له أكثر من قلم ولا بد أن يستخدمها بما يوضح علاقة الواحد منها بالآخر.

أما مـا اكتسبتـه من كتابتى للشـخصيات فهو بالشىء الكثير أكثر بكثير مما اكتسبه من كتاباتى لنص أدبى. ففى كتابتى للأدب أشعر بالسعادة ولكن فى كتابتى للمسرح فإننى أتيح لنفسى تمجيداً أكبر وحب أكثر.

من حوار أجراه جيلز كوستاز

لوماتـين ٢٨ سبتمبر ١٩٨٧ .

٤ ـ ٤

بين فن الشعر وعلم الأخلاق

منهج ملحمى للواقع

تناقش هيلين سايكوس فى الحوار التالى مسرحيتى سيهانوك ولندياد، المسرحيتين التارخيتين اللتين كتبتهما لمسرح الشمس فى الثمانينيات. وهى تحكى عن بداية عملها مع منوشكين فى مسرح الشارع قبل العمل فى مسرحيات شكسبير وخاصة مسرحياته التاريخية وتراجيدياته. وهى تتحدث على وجه الخصوص عن دور السخرية التراجيدية فى مسرحياتها. وقد أوضحت سايكوس فى حديث تميز باهتمام سايكوس بالتحليل النفسى والسياسة التنافسية أوضحت اهتمامها بالمسرح كمكان لجماليات التحول وخاصة فى العلاقة بين الكتابة والتمثيل كعملية تحول. كما أنها أعادت قراءة نظرية أرسطو عن التطهير فى ضوء أخلاقيات التعاطف والدافع السياسى للحديث فى التاريخ المعاصر. أجرى الحوار فى باريس فى يونيو ١٩٨٨ .

نوع معين من الحرية: الكتابة لمسرح الشمس

كاترين آن فرانك وروجر شادل : هل تستطعين فى البداية الإشارة لبدء عملك مع منوشكين وعن جذور هذا التوجه الفنى وعن جذور المسرحيتين الليتين كتبتهما لمسرح الشمس: سينهانوك ولندياد؟

هلين سايكوس : بداية عملى مع منوشكين قصة طويلة. كنت أعرف منوشكين منذ وقت طويل، عرفتها حين ذهبت لأشاهد ١٩٨٧ . وأدهشتنى قوة هذا

العمل. وفى خلال هذا الوقت كنت مشتركة فى حركة اسمها مجموعة معلومات السجن (جى آى بى) مع مايكل فوكو وطلبت من فوكو أن تعمل آريان معنا وأخذته وذهبت للمسرح وتحدثا وبسرعة أصبح بينهما تعاطف واتفاق. وقدمت لنا مسرحية قصيرة مدتها أربع دقائق وأصبحنا نعرضها فى الشارع. وكانت هذه المسرحية نوعاً من الكاريكاتير على السجون والشرطة ومثلتها مجموعة من مسرح الشمس. وحاولنا تمثيل هذه المسرحية أمام السجون ولكنها لم تنجح فى أى عرض لأن الشرطة كانت تصل قبل النهاية وكانت فى ذلك الوقت عنيفة للغاية. وبعد هذا العمل أصبحت أنا وآريان أصدقاء وقدمنا أعمالاً أخرى سياسية ولكنها لم تكن فى المسرح. بعد ذلك طلبت منى آريان أن أكتب عملاً لمسرح الشمس. واندهشت لأننى كنت أعتقد أنها لن تجد شىء فى كتاباتى يروق لها أو يجعلها تعتقد أننى أستطيع أن أقدم لها شىء يصلح لها. لأن أعمالى كانت مختلفة كثيراً عن أعمالها.

ف . ك : وكيف نظرت للاختلافات فى ذلك الوقت؟

س : أعتقد أن ما جعل آريان تستعين بى هى ثقتها فى لأسباب خاصة بها لا أعرفها. لقد طلبت منى أن أحاول وحاولت رغم أنه لم يكن واضحاً ما إذا كنت سأستطيع تقديم أى شىء كان ذلك فى ١٩٨٣ ومضى عامان حتى ظهرت المسرحية على المسرح. كانت آريان تحلم بتقديم مسرحية عن التاريخ المعاصر. وكانت لديها أفكار كثيرة. وكان القرار الأخير أن تكون المسرحية عن كامبوديا وما أوحى لنا بهذا هو

شخصية سيهانوك. ولكنى كنت متخوفة من التعامل مع الحاضر مع شخصيات أصحابها مازالوا أحياء. فقد تقول أشياء تسىء لهم وتجرحهم وهذه فى رأيى خطيئة ولكنك لا تستطيع أن تتأكد إذا كان شيئاً ما سيجرحهم.

ف . ك : وما الاختلافات التى لاحظتها فى الكتابة للمسرح؟ ماالاختلاف فى الكتابة لمشاهد وفضاء مسرحى؟

س : هذه الأشياء أشياء رئيسية. الكتابة لمسرح الشمس تعنى كتابة مسرحية ضخمة، طريقة ملحمية لتقديم الواقع. إن الكتابة لمسرح الشمس تعطينى نوعاً من الحرية. فأعضاء هذا المسرح تتوفر لديهم كل الأشياء الضرورية: الخيال وروح المغامرة والشجاعة. فمثلاً الكتابة عن خمسين شخصية شىء غير معقول لم أكن أتخيل أن أقوم به. إن التعامل مع التاريخ يعنى التعامل مع شخصيات عديدة. ولو كنت أقوم بهذا العمل وحدى لشعرت بالخوف ولكننى حين سألت آريان ماذا ستفعلين لو أصبحت الشخصيات عشرين أو خمس عشرة؟ ولم تهتم لأنها تستطيع أن تخترعهم. ولذلك ليس هناك قيود وهكذا كتبت بلا قيود.

ف . ك : هل تختارين أنت وآريان موضوعات مسرحياتكما معاً.

س : لا إننا نختار الاتجاه، فكرة عامة. مثلاً تاريخ كامبوديا. أى أننا نفتح الباب، بعد ذلك أختار أنا الموضوع لأننى أنا التى ستكتب القصة.

ف . ك : والواحد يستطيع أن يكتب التاريخ من أكثر من زاوية، ومن أكثر من مستوى.

الكتابة بتوجيه شكسبير

س : قلت فى خلال رحلتك الأخيرة لكاليفورنيا أنك اكتشفت أنك أصبحت أكثر تسامحاً وأنك تعلمين أن هذا خطر. ما الخطر فى ذلك؟

كنت أشير لحقيقة أنك حين تكتب للمسرح وخاصة حين تكتب التاريخ عليك أن تتعامل مع شخصيات ينتمون للنوع الذى أطلق عليه شكسبير الندل. وحتى يقدم الواحد هؤلاء على المسرح عليه أن يفهمهم بل ويشعر بالتعاطف معهم. علىّ أن أفهم إياجو بالرغم من أننى لا أحب إياجو. وكان على شكسبير أن يتوحد مع ماكبث. وحين أقول أن هذا خطر فإننى أقصد أن الواحد لا بد أن يفرق بين عالم الواقع وعالم الفن. بمعنى أنك فى الفن عليك كفنان أن تسامح ماكبث وتعطيه كل شيء ليواجه النقد. ولكن إذا التقيت بماكبث فى الحياة فإنك لا يجب أن تسامحه. لا بد أن تفصل هنا بين المشهدين. وهذا صعب.

ف . ك : بمناسبة ذكرك لشكسبير، ماهو تأثير شكسبير على أعمالك المسرحية الحالية!

س : حين كتبت سيهانوك قرأت فى شكسبير لأكتبها. وأتضح تأثيره فى نصى من خلال الإشارات السياسية باستخدام التاريخ وهكذا يكون شكسبير هو الأرض التى يقف عليها نصى. إن شكسبير بالنسبة لى هو الإنجيل، واحد من أقدم النصوص فى ذاكرتى. إننى لا أتذكر وقتاً لم أقرأ فيه شكسبير. شكسبير وأعمال أخرى هى الأرض التى أقف عليها مثل الملاحم اليونانية والجرمانية والسامرية ثم الإنجيل. هذه الأشياء مزروعة فى ذاكرتى ولا أستطيع أن أفرق

بينها وبين نفسى. وأنا بتأثير هذه الأعمال بعد العمل وليس فى أثنائه فمثلاً لندياد متأثرة بالإلياذة والإنجيل بينما سيهانوك متأثرة بشكسبير.

بالنسبة لى، يأتى شكسبير قبل كل شئ، إنه هناك دائماً قبل أن أكتب سواء رواية أو مسرح. وحين كتبت على وجه الخصوص المسرحية التاريخية وجدت أن كل المسرحيات التاريخية لها جذور فى مسرحيات شكسبير. إن شكسبير ولا شئ غيره هو المرادف للدراما التاريخية وهكذا تجد فى نصوصى عودة لشكسبير.

أحياناً يسألنى المشاهد ما علاقتك ببرخت: ليست هناك علاقة. إننى لم أقرأه كثيراً، ربما لشعورى بعدم وجود حاجة لذلك. لأنه لن يأخذنى حيث أريد أن أذهب. إنه شكسبير الذى يقود كل شئ والسبب معروف: هناك تجد المشاعر الجياشة كما أن شكسبير هو المسرح الملحمى فمسرحياته تضع الدارما فى عالم الأسطورة.

ف . ك : هل يمكنك أن تذكرى لنا أمثلة أكثر على استفادة مسرحياتك من التراث الشكسبيرى؟

س : حسناً، إحدى الأشياء التى لم أستعرها من شكسبير ولكنى أشعر أنها صدى للتراث الشكسبيرى هى لحظات التوقف فى مسرحياتى. القفزات المسرحية وهى أحد قوانين الدراما فى علاقتها بالمشاهد. فالمسرح الذى يضيع وقته ويمشى ببطء لا يحبه ولا يتحمله المشاهد. لا بد أن يكون هناك حدث، لا بد أن تتحرك الأشياء بسرعة للأمام، هذا هو قانون المتعة المسرحية. التاريخ

أيضاً يشبه ذلك. حين نحكى قصة تاريخية ننتقل من حدث إلى حدث، من فعل إلى فعل. وفى المسرح أقول من وقت لآخر: أوقفوا التاريخ. وهكذا يكون فى عملى بعض لحظات التوقف هذه. وهذه اللحظات التى يتوقف فيها التاريخ تكون فى رأيى مؤثرة للغاية لأن التاريخ فى الواقع لا يتوقف ولا يمكن أن يتوقف. ولكن من وقت لآخر نوقفه نحن وفى هذه المشاهد أوضح حنين الجنس البشرى للخلود. لو أننا نستطيع أن نوقف التاريخ سيكون هناك سلام مضمون وراحة مضمونة ولكن هذا ليس هو الواقع فلا توجد راحة، يوجد فقط حروب.

وفى شكسبير نجد لحظات من الترقب مثل هذه، وهذه اللحظات تأتى فى الغالب قبل الحروب. مثلاً فى يوليوس قيصر هناك ذلك المشهد حين يكون بروتس وحده فى الليل يتحدث إلى خادمه النائم. هذه اللحظة فى رأيى من اللحظات الرائعة. إنها لحظة تأتى قبل الموت وقبل الحرب. فجأة يتوقف المسرح وتجد نفسك أمام رجل. يتوقف المسرح وتتوقف الأحداث وتجد نفسك أمام رجل بمفرده على وجه الأرض. إننى مغرمة بمثل هذه المشاهد حين يتوقف كل شئ ويستمر فقط الفكر وحده.

هناك سمة أخرى فى شكسبير كانت مهمة جداً لسيهانوك وهى السخرية التراجيدية. فالشخصيات على المسرح تكون عمياء وتظن أنها ترى. لا تدرى الشخصيات ماالذى يدبر لها لكن المشاهد يكون على دراية بذلك. وأنا أسمى هذا: تصوير العمى الإنسانى.

نحن المشاهدين نكون عميان أيضاً. إننا نرى عمى سيهانوك ونرى عمى الكامبوديين الذين لا يعرفون ما الذى سيحدث لهم. ولكننا لا نرى ما سيحدث لنا، ربما هناك من يرون ذلك: مشاهد آخر أو إله. وهذا هو السر. إننا لا نرى عمى أنفسنا.

وأكثر مسرحية صورت هذا هى مسرحية الملك لير فهناك الكثيرون ممن قالوا للملك لير: إنك لا ترى ما يحدث أرفع الغطاء عن عينيك. والتراجيديا هنا أن الرجل الأعمى يرد فيقول لا فى الواقع إننى أرى كل شىء . هذا هو قمة العمى. وهذا وضعنا. هناك رجل أعمى فى التراجيديا اليونانية هو أوديب ولكنه لم يكن رائعاً لأن عماه لم يعبر عن اللاوعى. الملك لير أعمى ذاتياً، لم تعمه الظروف أو القدر. وأهم مشاهدى فى هذا الخصوص هى تلك المشاهد التى أتحدث فيها عما كان من الممكن أن يحدث. انظر مثلاً للمشهد الذى يضطر فيه سيهانوك إلى أن يقرر العودة إلى فنوم بنه *Phnom Panh* أو عدم العودة. إنه الآن فى باريس يتلقى مئات البرقيات وهذه البرقيات تسبب له حيرة شديدة. إنها كالآلهة التى تقول له عد. لا تعد. عد. لا تعد..... وفى هذه اللحظة نجد آلة التراجيديا وهى تبدأ فى العمل. ونحن نتساءل لماذا لم يفتح سيهانوك عينيه ولكنه القدر، إنه سيهانوك، إنه العمى. ونحن شاهدو القرن العشرين يمكن أن نضيف إنه اللاوعى. هذا ما أضفناه لشكسبير فهذا المصطلح لم يكن مستخدماً أيام شكسبير.

ف . ك : لا تتواجد الآلهة فى العالم المعاصر كما كانت فى أيام الإلياذة فما هو مصدر هذه القوة العليا التى تتحدثين عنها؟

س : مازالت الآلهة تعيش ولكنها الآن في داخلنا. تظهر على هيئة دوافع كقوة مثل قوة الطبيعة. ربما أؤمن أن الطبيعة الإنسانية لها مواردها وعالمها مثلما للطبيعة مناخها ورياحها وسمواتها. ولا أدرى كيف يمكن أن أكتب بدون ذلك.

ف . ك : تحدثت عن عدم اليقين، وقد لمحت فى مسرحياتك المعاصرة أناساً يبحثون عن الحقيقة.

س : من ناحية هناك معرفة ومن ناحية أخري هناك إيمان. وهذا العام تحدثت كثيراً عن الإيمان ولكني أكتشفت أن ذلك شيء مخيف. فالإيمان كلمة يجب استخدامها بحذر لأنني قبل أي شيء لا أحب أن أدخل فى الدين أو التصوف. إنني أؤمن ومتمسكة بالإيمان ولكننى متمسكة أيضاً بعدد من القيم، فأنا حين أعمل أضع عملى بين الفن والأخلاق. فأنا أعبر عن نفسى فى صورة فن أو آمل ذلك ولكنى فى نفس الوقت أربط عملى بالعالم. وهذه حالة تاريخية وثقافيه معاً. ثقافية بسبب ماسمعته وفهمته حين كنت صغيرة من وضعي ووضع أسرتي فى التاريخ كأسرة يهودية. ليس بسبب وجود رسالة دينية ولكن لأن أسرتى تنتمي لفئة مضطهدة. لم يعد اليهود الآن مضطهدين، لقد استطعنا تغيير الوضع ولكن أسرتي التي نشأت فيها كانت تعاني الاضطهاد. وحين أقول أن هذا من حسن حظي فإنني فعلاً أشعر بذلك. بل إننى أشعر بالحزن لمن لم يعرف الاضطهاد من خلال معاناته. الذين لم يجربوا الألم وحرمهم القدر من خبرة الحزن. أرى أنه من المهم أن يجرب الإنسان الحزن تماماً مثلما يجب على الإنسان أن يلتقي بالشر حتى يفهم الخير. بالطبع كثرة الالتقاء بالشر ربما يهدم إيماننا بالخير. ولكن أحياناً يحدث العكس وهذا

ماتعلمته من طفولتي. ولكن الخير هش والإنسان هش والحياة هشة. أما سلطات الشر السياسية فقوية ومرعبة. وأحد الأشياء التي تعلمتها أنه من الممكن أن يمحو شعباً من علي وجه الأرض. رأيت ذلك في سنوات حياتي الأولي. ولكن هناك شيئاً لا يمكن أن يمحي وهو عالم النص وطالما لم تمحي كل مكتبات العالم فإنك حتماً ستجد كتاباً. وهذا الكتاب يمكن أن يغير وجه العالم بأغنية أو قصيدة. الشعراء هم الفرسان الذين أحلم بهم لأنهم يدافعون عن الروح من خلال عوالمهم.

إنني أحب المعرفة ولكني لا أحب أن تكون المعرفة هي السيد، حين تكون للمعرفة الكلمة الأخيرة. إنني لا أؤمن بالمعرفة النهائية. إنني أؤمن أن المعرفة تسير من جهل لجهل. ولا شئ أكرهه أكثر من شخص يقول أنه يعرف. فحين تقول المعرفة أنها معرفة فإن هذا علامة علي ضعفها. إن كل القادة يخافون أن يقال عنهم أنهم لا يعلمون ولكني لا أخشى أن يقال عني أنني لا أعلم.

المسرحيات العاطفية الحديثة : سيهانوك ولندياد

ف . ك : هل تختلف مسرحيتاك اللتين قدمتهما لمسرح الشمس: سيهانوك ولندياد عن بعضهما!

س : أشعر بذلك. أعتقد أنني وضعت في لندياد مزيداً من فلسفتي في الحياة أكثر من سيهانوك. وهذا يرجع بالطبع لطبيعة الموضوع نفسه. ففي لندياد هناك شخصيات كثيرة تقول أشياء كثيرة أنا مؤمنة بها. لا توجد شخصية مفردة أستطيع أن أتوحد معها. فالأشياء التي أشعر بها متفرقة في ست أو سبع شخصيات.

وأحـد أفكار لندياد هو السؤال: من يكون مـخلص لمن؟ وهنا نرى كل تناقضات الإخلاص. إنها قضية كبري. وفي لندياد: أى شخص غير مـخلص لأى شـخص ومع ذلك يرغب كل شـخص فى أن يجـد الإخلاص. نستطيع أن نقول أن غاندى مخلص من وجهة نظر ذاتية ولكنه موضوعياً غير مخلص فهو يقول شيئاً ونجده يقول عكسه فى اليوم التـالى. ولكن ذلك بسبب تغيـر الأرض التى يقف عليـها. إن الإخلاص قـيمة مـجردة وهو لا يعنى الحفاظ على العهود فلا أحد يستطيع أن يحفظ عهوده للأبد. الإخلاص هو عدم الكذب لحظة بعد لحظة ويوماً بعـد يوم. والإخـلاص يتضـمن عـدم الإخـلاص. كـان غاندى يعلم ذلك، وذلك ماجعله بطلاً تراجيدياً.

ف. ك: هل من الممكن أن تحدثينا أكثر عن شـخصية غـاندي؟ قلت فى واحـد من مقالاتك عن المسرح أنه يمثل لك ملاكاً.

س: أفضل أن أقول أنه طائر عاري، ملاك بلا ريش.

ف. ك: مـاأهمية شخصية غـاندي لك؟ وهل تفسير الممثل لشخصية غاندى تناقض بصورة أو أخرى عن رؤيتك له؟

س: لم يكن غاندى بالنسبة لي أهم من أى شخصية أخرى بالمسرحية. وأعتقد أنه شخصية معروفة ولكنه مساو للآخرين. بالطبع هو أكثر تميزاً وأكثر أصالة. إن بعض الناس يرون أن غاندى شـخصـية غـامضـة لأنه ينتـمى لعالم المطلق والناس لا تحب أن تسافر لهـذا العالم أما أنا فلا أجـد فى السـفر لهـذا العـالم

صعوبة ولذلك فشخصية غاندى بالنسبة لى ليست غامضة. ليس لأننى نبية ولكن لأننى شاعرة والشعراء دائماً يسافرون للمطلق.

ورؤية غاندى على المسرح شىء مختلف لأن هناك لحظتان فى المسرحية: لحظة الكتابة حين تكون الأشياء ذاتية وشخصية، ولحظة التمثيل حين يتحول العمل إلى آخرين. وهناك اختلاف بين اللحظتين. فمثلاً قد تبكى فى لحظة فى التمثيل لم تبك أثناءها فى الكتابة. وهناك أشياء أضحك عليها وأكتشف أنها كوميدية لأول مرة. أى أن مشاعرى تتغير فلم أعد الكاتبة، إننى الآن أتمتع بعمل الممثلين. ويمكن أن أشبه ذلك بمباراة تنس حيث يتابع المشاهد كل حركة. أنا أحب أن أتابع كل حركة يقوم بها الممثل.

ف. ك : الواقعية تظهر فى لندياد أكثر من أعمال مسرح الشمس الأخرى. فى مقالاتك عن الممثل، كان هناك إصرار أن يتحول الممثل بالفعل إلى الآخر. هل يمكن أن توضحى ذلك؟

س : نعم ولكنى لا أقول أن ذلك إصرار على الواقعية. أقول أن ذلك إصرار على الحقيقة وهى عكس الواقعية. الواقعية بالنسبة لى هى أسوأ شئ فى الوجود. إنها التليفزيون والوثائق، شئ ليس به روح. الواقعية هى الحقائق والحقائق لا شئ. وما حققه الممثلون فى لندياد يتجاوز الواقعية. والواقعية قد لا تصل للأحاسيس فقد تشاهد مذبحة فى التليفزيون دون أن تشعر أن هناك أناساً يذبحون فعلاً. ولكن إذا شعرت أن مايحدث أمامك حقيقة حينئذ ستبدأ فى البكاء.

ف. ك : لقد كتبت كثيراً عن الممثل، فلماذا؟

س : أكتب كثيراً عن الممثل لأننى أدرك أن عليه أن يمشى فى نفس الطريق الذى مشيت فيه وأنا أكتب. إننى لا أعرف ماذا يفعل المخرج، لا أدرى كيف تعمل آريان. ولكنى فجأة أجد شيئاً ما قد ظهر ولا أدرى كيف ظهر هذا الشئ على السطح. ولكن بالنسبة للممثلين أستطيع أن أتتبع رحلتهم الغريبة والعميقة التى يقومون بها لأنها نفس الرحلة التى أقوم بها وكل الاختلاف أنهم يكتبون بأجسادهم وأنا أكتب بقلمى. وكلانا فى هذه العملية يصبح شخصاً آخر، كلانا يعيش حياة أخرى. كلانا يقوم فى الصباح فلا يرتدى ملابسه ولكن يرتدى جسم وقصة شخص آخر. شيء غريب للغاية.

ف . ك : قلت أيضاً فى واحد من مقالاتك، انه حين تكتب خمسين شخصية فى مسرحية عليك أن تقوم بالعمل البارع وهو التوحد مع كل شخصية، عليك أن تصل إلى مجموعة الصور التى تمثلها كل شخصية بالإضافة للصورة العامة للمسرحية. إننى أفكر فى الدراجة فى سيهانوك والدبة فى لندياد. هذه الاستعارات هل كانت فى ذهنك وقت الكتابة أم ظهرت لك وقت البروفات؟

س : لقد كانا جزءاً من الكتابة، جزءاً من التصور العام للمسرحية. ولكنهما ظهرا من خلال العمل فى المسرحية. فى سيهانوك مثلاً، كانت هناك كل الخطوط، وكل الاستعارات الخاصة بوسائل المواصلات. أما لندياد فهى تاريخ الدبة. الدبة استعارة للمسرحية، للبراءة والخطيئة، للخطيئة البريئة، والبراءة المخطئة، للذكاء والوحشية.

ف . ك : وماذا عن توحدك مع كل شخصية، وهل تشعرين أنه توحد يشبه توحد المشاهد مع الشخصية التى يشاهدها أم توحد الممثل مع الشخصية التى يؤديها؟

س : حين أكتب أتوحد مع كل شخصية وأدرك أننى أقاوم بعض الشخصيات لأننى لا أشعر بالتعاطف معها وكما قلت على أن أحارب ذلك. عليّ أن أتعاطف مع كل الشخصيات. ولكن حين تنتهى كتابة المسرحية، أصبح مشاهدة وأتوحد مع الممثلين، مع عملهم ومغامراتهم الغريبة فى البحث عن التجسيد الصحيح للشخصية. هنا أكون فى موقف غريب جداً. لأننى أكون مشاهدة للممثلين وتمثيلهم وأنا بهذا أكون مشاهدة غير عادية لأن المشاهد العادى يشاهد الشخصيات. أما أنا فأشاهد الممثل فى بحثه عن الشخصية وخاصة حين أكون فى البروفات.

ف . ك : قلت أنك فى المسرح تحكين قصصاً عن العاطفة الحديثة وأنه بالرغم من أن العواطف شىء قديم، فإن مايجعلها حديثة هو النظر إليها بعين الفكاهة. كيف ترين العلاقة بين الكوميديا والتراجيديا فى مسرحياتك؟ بالطبع سيهانوك بها كوميديا أكثر من لندياد.

س : أعتقد أن لندياد كوميدية، ولكن ربما لأن هناك مزيداً من التوتر ومزيداً من الأحداث المأساوية فإننا لا نلاحظ الفكاهة. فشخصية الشحاذة هاريديسى شخصية فكاهية. ولكننى لاحظت أنها حين تقدم مشهداً فكاهياً كما فى نهاية المسرحية فإن الجمهور لا يضحك لأنهم فى تلك اللحظات يريدون أن يبكوا. أدركت أن الناس تكون متوترة لأنهم يعلمون أن شيئاً مرعباً سوف يحدث وهكذا لا يستطيعون الضحك. وهذا شئ مهم لأنه فى الحياة حين يكون هناك صراع بين التراجيديا والكوميديا تفوز التراجيديا غالباً.

ف . ك : هل ترين اختلافاً فى النوع بين سيهانوك ولندياد؟ يبدو أن هناك نقاء وكلاسيكية فى لندياد ولكن سيهانوك تبدو أكثر قرباً من التراجيكوميديا الشكسبيرية.

س : لندياد أكثر مأسوية بالطبع. إن تقسيم الهند من أكبر مآسي التاريخ المعاصر. ولكننى حين أكتب لا أقرر هل سأكتب كوميديا أم تراجيديا. إننى أقرر وأنا أكتب أن أكتب شيئاً صادقاً.

الغناء ضد الجحيم
نحو أخلاقيات الفن

ف . ك : لماذا إذن تعتقدين أن التراجيديا تكسب فى الحياة الإنسانية؟

س : لا أعتقد أنها تكسب دائماً. لا أؤمن بذلك. إن هذا هو المصير العام للناس ولكنى أنا لست كذلك. أنا لا أنظر للتراچيديا على أنها الفائز. أعتقد أن الشعر يفوز. أعتقد أن هناك شيئاً أقوى من التراجيديا. ليست السعادة بالطبع. إنه الفكر وهو أقوى من أى شئ. خذ مثلاً إتى هلسم الصحفية الألمانية الشابة التى كانت تكتب بقوة وهى فى أقصى درجات اليأس. ميلينا أيضاً من هذا النوع ومعظم الناس وخاصة النساء من هذا النوع هناك شئ أقوى من الجحيم وهو الغناء ضد الجحيم، وبالرغم من الجحيم وفى الجحيم.

ف . ك : فى ضوء البراءة والخطيئة، تحدثت عن لحظة يكون فيها الواحد على وشك الخطيئة ولكن يمكن أن يختار ألا يكون مخطئاً. وقلت أن المسرح يمكن أن يكون أداة جيدة للتركيز على هذه اللحظة الدقيقة فى حياة الانسان. لماذا؟

س : لأنك تشاهد هذه اللحظة فى زمن هناك مساحة من الزمن محدودة. وأنت تكون هناك وتعيش داخل جسدك وداخل وعيك بالزمن. إن اللحظة الغريبة التى نجدها فى المسرح حين نقول أن شيئاً ربما يحدث أو لا يحدث هى فى الواقع لحظة، أى أنه فى المسرح لا يتم تطويلها كما فى الكتاب. هذه اللحظة نجدها قوية جداً عند شكسبير. فى أنطونيو وكيلو باترا مثلا هناك لحظة قصيرة حين يقرر أنطونيو الفرار بدلاً من الدخول فى المعركة حين يرى كيلو باترا تفر. ويصرخ المشاهدون فهم يرونه وهو يفقد كل شئ. هذا هو المسرح. ولو أنك تقرأ المسرحية لوجدت اختلافاً كبيراً بين هذه اللحظة على المسرح وفى الكتاب حيث تبدو فى الكتاب أضعف وأبطأ. وهذه ميزة فى المسرح ولكنها تتحول إلى عيب حين التعامل مع فكرة بطيئة.

ف . ك : ما الذى يحدث للمشاهدين بعد مشاهدة المسرحية ومغادرة المسرح هل تعتقدين أن المشاهد يمر بخبرة التطهير بعد مسرحياتك؟

س : لا أدرى. وما أستطيع أن أقوله لك من خبرتى أنهم يتأثرون لقد رأيت خمسمائة أو ستمائة يتوقفون فى صراع الحياة الغريب ليستمعوا إلينا ويقبلوا أن تكون النتيجة سعادتهم أو حزنهم. ورأيتهم يبكون أو يحجمون عن البكاء وهذا مهم. مهم للغاية.

المسرح متواجد لتحقيق السعادة. وربما نستطيع أن نقول أن هناك سعادة مأساوية. ليس الضحك فقط هو ما يؤدى للسعادة، ولكن هناك سعادة تشعر بها مع الدموع. إن المشهد ربما يسحرنا بالملابس والألوان والأضواء حتى أننا ننسي أنها مذبحة. ولكننى أعتقد أن المشهد لا يمكن أن يدمر المشاعر العميقة

وأن هذا السحر ربما فقط يجعلنا نتسامح مع ما لا يمكن قبوله. وما الذى لا يمكن قبوله؟ معسكرات التعذيب. هنا يجب أن نتسامح حتى نستطيع أن نرى ونتأمل. إن الشاعر يتحدث عن شىء نسترجعه فى صمت ويصعب علينا أن نتحدث منه. وهنا يبرز التناقض. إنك تتحدث عن مأساة تتوقف لها الانفاس ومع ذلك تريد أن تحقق السعادة. ولا شك أن يكون هناك تضحية فأنت تخسر شيئاً هنا لتكسب شيئاً هناك وهكذا.

من حوار مع هيلين سايكوس

أجراه : كاترين فرانك وروجر شازل

مجلة من يتحدث ربيع ١٩٨٩ .

ترجمته إلى الانجليزية : كاترين فرانك .

لا بد أن تعرفوا من نحن وبما نؤمن

خطاب مفتوح من مسرح الشمس لشعب إسرائيل

قبل مغادرة مسرح الشمس لاسرائيل للاشتراك بمسرحية لندياد فى مهرجان القدس كتب المسرح الخطاب التالى وفيه ينتقد الحكومة الإسرائيلية لرفضها التفاوض مع الفلسطينين. وهذا الخطاب يعبر عن إيمان مسرح الشمس بمستقبل تصالحي يقبل التدخل والتعدد. كما يوضح الخطاب منهج الفرقة فى استخدام المسرح كأداة ثقافية سياسية. وهو يدعو لمقارنة الواقع بأحداث العنف في مسرحية لندياد، وهى قصة حذرة فى هذا السياق. نشر الخطاب كاملاً قبل وصول الفرقة لإسرائيل بشهر فى ١٥ إبريل ١٩٨٨ فى جريدتى هعرتز وديوث أهرونوت (بالعبرية) وجريدتى الاتحاد والفجر (بالعربية) وجيرو سالم بوست (بالإنجليزية) ثم جريدة نوفل أوبسرفتوار فى فرنسا بعد ذلك بأسبوع.

لقد دعوتمونا وقبلنا الدعوة. ولكن قبل أن نخطو عتبة بيتكم لا بد أن تعرفوا من نحن وبما نؤمن.

نحن المؤلفون والممثلون والموسيقيون والفنيون والمخرج بمسرح الشمس ننتمي لاثنتين وعشرين دولة (فرنسا والبرتغال وشيلي وبلغاريا وإيطاليا والبرازيل والجزائر والهند وكامبوديا والولايات المتحدة وتونس وتركيا وأرمينيا ولبنان وإيران وأسبانيا وألمانيا وسويسرا والارجنتين وجواتيمالا ودومنيكا وتوجو). ونحن مسلمون ومسيحيون ويهود وبوذيون وهندوس وملحدون. ونحن بيض وسود وصفر ومن بلاد كانت فى

تاريخها مستعمرة، من بلاد كانت مُضْطَهَدَة وبلاد كانت مُضْطَهِدْة، من بلاد عرفت ساعات الكبرياء وساعات الذل، عرفت التقدم والتدهور، عرفت المجد والانحطاط، عرفت الإنسانية واللاإنسانية. نحن هؤلاء. أما ما نؤمن به:

-إننا نؤمن أن الاستيلاء على الأرض بالقوة غير جائز.

-إننا نؤمن أن قتل الأطفال سواء فلسطينيين أو إسرائيلين ومهما كانت الظروف شيئاً بشعاً.

-إننا نؤمن أن قتل المدنيين العزل اعتداء ليس فقط على معاهدة چينيف ولكن الأهم على القانون الأخلاقى.

-إننا نؤمن أن الدولة التى تقمع أخرى لا يمكن أن تكون دولة حرة تماماً.

-إننا نؤمن أنه من الجنون أن تحاول أن تدمر بالقوة مالم تستطع قوة عسكرية أن تدمره: حب الوطن، روح الحرية. إن الجسد يمكن أن يسحق ولكن روح الشعب لا يمكن أن تمحي. ومن بين كل شعوب العالم، أثبت شعب اليهود ذلكَ من آلاف السنين.

-إننا نؤمن أن الشعب الفلسطيني من حقه أن يتمرد على الاحتلال الإسرائيلى وأن حجته فى ذلك قوية.

-إننا نؤمن أن حق الشعب الفلسطيني فى تقرير المصير وإقامة دولة حق مشروع غير قابل للتحويل.

-إننا نؤمن أن دولة إسرائيل لها حق أساسى فى التواجد هنا بسلام وأمن.

- نحن نؤمن بأن هناك شعبين فى هذه الأرض المقدسة وعليهم أن يتقاسموا الأرض ويتفاوضوا بشأن الحدود. على أمل أن يأتى وقت بعد ذلك يكون الزمن قد أنهى فيه مهمته فى النسيان والتسامح ويبدأ الشعبان فى التعاون.

-إننا نؤمن بأن هناك الكثير من العقول المتصلبة العنيدة فى الخطأ والجريمة وأن هناك الكثير من الآذان الصماء والعيون العمياء.

- إننا نؤمن أنه على الزعماء الذين انتخبهم شعب إسرائيل أن يتفاوضوا مع الزعماء الذين اختارهم شعب فلسطين حتى وإن لم يكن ذلك على هواهم ومهما كانت اهتماماتهم فى الماضي.

-إننا نؤمن أنه حان الآن الوقت لكى يفسح حق المعسكر الأقوى الطريق لواجب المعسكر الأقوى ولأن إسرائيل هى المعسكر الأقوى يجب أن تأخذ الخطوة الأولى. الخطوة الكبرى هل إسرائيل غير قادرة على ذلك؟ هل تخشى إسرائيل السلام أكثر من الحرب؟

-إننا نؤمن أن رفض إسرائيل رؤية هؤلاء الفلسطينيين المادين يدهم للتصافح قد يعنى أنها تخاطر لتواجه يوماً ما من لم يعد يعرف سوى لغة الخنجر.

-إننا نؤمن أن إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية لا بد أن يتوصلوا إلى اعتراف متزامن ومشترك فى اللحظة التى تبدأ فيها المفاوضات. حينئذ يتنفس العالم ويعود الأمل من جديد.

لقد ترددنا فى المجئ، وتحدثنا معاً، واستشرنا عدداً كبيراً منا وفى النهاية قررنا ألا نضيف رفضاً سطحياً للجرائم التى نرفضها. لا شيء يجعلنا نيأس من قوة الكلمات،

من إعـلان إيمـاننا بالإنسـانيـه وبالفن. إننا قـادمـون من أجل السـلام ومن أجل من يدافعون عن السلام. قادمون لأننا معجبون ونشعر بـالأخوة مع كل من يحـاول من المعسكرين أن يعبر الجسر للالتقاء والحديث ربما مضحياً بنفسه أو متحدياً لقانون غريب من قوانين بلاده –سواء فى باريس أو فى بروسل أو فى بيروت أو بوخارست أو فى بودابست أو تونس أو على إحدى الضفتين.

إننا نزور إسرائيل إجلالاً لكل الإسرائيليين –أعضـاء الكنيست والمفكرين والأدباء والفنانين والمحـامين والصحـفيين والمواطنين– والذين ينسجون منذ عـشرات السنين وبلا تعب خـيوط السلام والتى يصـر القادة المستـهتـرون بعندهم على تمزيقهـا. إننا قادمون لأننا نؤمن بأن الناس تتغير. وأنهم تغيروا بالفعل، لأننا نؤمن أن الكثير من الفلسطينيين قد تغيروا وأنه لو فشلت إسرائيل فى التـغير فإنهـا لن تفقد فـقط الدماء والأرواح ولكن أيضاً شرف السلام الداخلى. إننا نخـشى أن يؤدى عمـى البـعض إلى المذابح والحروب الأهلية.

إننا نحدثكم جميعاً بهذا الحديث، لأن الواحد لا يجب أن يدخل بيت الصديق وقلبه ملئ بمعاناة لم يفصح عنها ولوم يحتفظ به فى داخله.

من: مسرح الشمس: خطاب لشعب إسرائيل

من جريدة لونوفل أبسرفتوار: ٢٢ إبريل ١٩٨٨

٤ ـ ٦

درس فى المسرح

ورشة عمل منوشكين فى مسرح الشمس

جوزيت فيرال

كانت جوزيت فيرال، أستاذة الدراما بجامعة يوبك مشاركة فى ورشة عمل أقامها مسرح الشمسس بعد موسم لنديا د. وهى واحدة من سلسلة ورشات عمل مفتوحة تقيمها منوشكين مجاناً كل عام. وفى هذه المقالة تستعيد جوزيت انطباعاتها عن منوشكين المدرسة. وفى هذه المقالة تتضح الحاجة إلى الوحدة الأخلاقية والنظام الصارم وأهمية القناع فى أداء الممثل. وتتضمن المقالة كذلك نصائح وانتقادات للممثلين الصغار.

إن ورشة عمل منوشكين السنوية لا يتم الإعلان عنها فالتاريخ معروف بين الأصدقاء والناس تنتظره من العام للعام وفى عام ١٩٨٨ قام ١,٠٠٠ شخص بملء استمارات المشاركة وقامت منوشكين بإجراء مقابلات شخصية مع الجميع لتحديد من يمكنه البقاء للمشاركة. ولم يكن هناك شئ أساسى يمكن ذكره من هذه المقابلات كان هناك وحسب السؤال عن سبب الرغبة فى المشاركة. وبالطبع كانت منوشكين تتنبأ من خلال الإجابة مدى إخلاص رغبته فى المشاركة. أما الراغبون فى المشاركة فلم يكن باستطاعتهم التنبؤ بمشاركتهم من عدمها.

وفى النهاية وصل عددنا إلى ٢٢٠ شخص من ٤٢ دولة. أكثر من مائتى شخص لأكثر من سبعة أيام وربما عشرة فى ورشة العمل. لقد سمعنا البعض يقول أن

منوشكين أحياناً تمد ورشة العمل لأكثر من أسبوع وتمنى الجميع ذلك وحين سألنا منوشكين قالت أنها لم تقرر بعد وأن القرار يعتمد على كثير من الأشياء وخاصة المتدربين.

القواعد

وصلنا فى اليوم الأول فى التاسعة وعشر دقائق صباحاً. وبمساعدة صوفى موسكو قرأت منوشكين الأسماء وأعطت لكل واحد بطاقة حضور. وبعد نداء الأسماء، احتفظت منوشكين ببطاقات المتأخرين وعنفتهم فالدرس الأول للممثلين هو الانضباط. وسوف يتم حذف أسماء المتأخرين فى المرات القادمة من القوائم.

وتوالت القواعد: الاحترام المطلق للأقنعة والأزياء، الهدوء التام فى القاعة، الملاحظة الجيدة لكل شئ على المسرح (فالتدريب يتضمن الملاحظة تماماً مثل التمثيل وهذا ما كانت منوشكين تذكرنا به فى كل لحظة) وكذلك يجب تنظيف القاعة فى نهاية اليوم. وبالرغم من التعليمات الصارمة، ظل الممثلون يدخلون ويخرجون خلال الارتجالات وكانت الملابس تلقى على الأرضية فى نهاية اليوم ولم يكن المتدربون يركزون التركيز الكافى. وأصبحت أعمال التنظيف يقوم بها مجموعة صغيرة من المتطوعين. وظلت القواعد الخاصة بالأقنعة هى القواعد الوحيدة التى يحترمها الممثلون. لم يلتزم أحد بالقواعد الأخلاقية التى وضعتها منوشكين وجعلها هذا فى حالة غضب شديد.

وفى اليوم الثالث انفعلت منوشكين لدرجة أنها أنهت التدريب. وهددت بإنهاء الدورة كاملة فى المرة القادمة. لقد كان العمل بالورشة هذا العام سيئاً للغاية إذ كان

مستوى المتدربين ضعيفاً للغاية ولم تكن هناك محاولات جادة للتعاون. وكان كلام منوشكين كل مرة كدش ماء بارد ينزل علينا فيوقظنا، ونعود نعمل من جديد لتغير منوشكين رأيها فينا. وبعد ساعتين من النقاش تعود ورشة العمل للاستئناف ولكن هذه المرة كان الجميع يدرك أن استمرار الورشة لثلاثة أيام بعد الأسبوع والتى يأمل فيها الجميع أمر غير متوقع.

إن منوشكين لم تقل مطلقاً أنها تقدم هذه الورش كرماً منها أو حباً فى المسرح أو حباً للممثلين (ومن بين كل ورش العمل التى قدمتها، كانت هذه الورشة هى الوحيدة التى لم تتكلف شيئاً). لقد قدمتها لأنها كانت قلقة بشأن التمثيل المسرحى والذى أصبح ممارسة ضعيفة وتحتاج إلى حماية. بالإضافة إلى أنها كانت من البداية واضحة للغاية: ربما بينكم عشرون ممثلاً سيكونون من الممثلين الجيدين. سوف نحاول أن نصنع مسرحاً معاً إذن. ولو أننا استطعنا أن نمارس المسرح ولو لدقائق معدودة خلال هذه الأيام، دقائق معدودة وحسب، فإن ذلك سيكون رائعاً.

واتضح لنا أن منوشكين كانت على حق، ففى خلال السبعة أيام والتى كان كل واحد فيها يرتجل بمعدل مشهدين يومياً لم نمارس المسرح سوى نصف ساعة وكانت موزعة على الأيام السبعة فى صورة ثوان ودقائق معدودة.

الأقنعة

أريد أن أذكر الجميع أن هذه ورشة عمل. سبعة أيام نشارك فيها معاً. لسنا فى جلسة استماع. وحين تأتون لتقفوا على السجادة «أى ساحة العرض» لتستعرضوا

موهبتكم أو تعرضوا عليّ موهبتكم فإنكم لن تقدموا شيئاً مطلقاً. ليس هذا تدريباً من أجل استعراض مواهبكم. إنه تدريب من أجل المسرح.

وهذا التحذير الذى بدأت به منوشكين مهم للغاية. فالممثلون، وكانت هذه الورشة بالنسبة لبعضهم الثانية أو الثالثة، يعلمون أن منوشكين تختار ممثليها من خلال هذه الورش. كان هذا ماحدث فى لندياد وسيهانوك. ولذلك كان لدى البعض الأمل فى المشاركة فى عرض قادم وكان البعض الآخر يشارك للاستماع والتعلم من منوشكين.

كانت منوشكين تجلس فى الصف الأول وتتابع كل الارتجالات بانتباه شديد، حتى أسوأ الارتجالات، كانت تبحث فى كل الارتجالات عن ومضة من ومضات المسرح. وحين تكون الارتجالات عادة ليس بها ابتكار فإن ذلك لم يكن يقلل من احترام وانتباه منوشكين طالما أن هناك نية خالصة لخلق المسرح.

وأحياناً تكون منوشكين صارمة لدرجة يصاب معها بالشلل أشجع المبتدئين. كانت تقول للممثل قبل أن يغادر ساحة العرض ليس هناك حتى الحد الأدنى من الصوت المطلوب. ولكن حكمها يكون فى الغالب صحيح. فنظرتها دقيقة وتركيزها كبير. لقد كانت تبحث عن المسرح فى كل الارتجالات التى كانت تراها طوال اليوم (من التاسعة حتي الخامسة مع راحة قصيرة للقهوة وساعة للغذاء). كانت منوشكين كذلك تراقب كل إشارة حتى تحت القناع. وكانت منوشكين أحياناً تقطع الارتجال بعد البدء بثوان قليلة أو تأمر الممثلين بمغادرة السجادة أو تمنع الممثل من دخول ساحة العرض لأن مظهره ينم عن عدم احترام الأزياء أو القناع. وكان الجميع يتقبل هذا فلم يحاول أحد أن يتدخل بين منوشكين وأى من الممثلين. كما أن هذه اللحظات كان يقابلها

لحظات أخرى جيدة حين كانت منوشكين تختار مجموعة من الممثلين أو ممثل لتساعده على خلق الشخصية وتفتح بخبرتها أمامه المسار لذلك.

وكعادتها، كانت منوشكين تجعل الممثلين يمثلون بالأقنعة. ووضح من خلال الارتجالات أن الأقنعة من كوميديا دي لارت وبالي تتوافق معاً وتلتزم بنفس القواعد المسرحية. لقد تعرفنا على باندبا وراچيسان وبوكس من خلال ورشة العمل. لقد قالت لنا منوشكين فى البداية لن أحدد لكم خصائص القناع وإلا سوف أقلل من قيمتها وبعض الأقنعة لها أسماء وبعضها بدون أسماء. هذا مثلاً اسمه راچيسان. وكل الأقنعة عظيمة. وكلها لها روح كاملة. لا تستهين بها وتتعالي عليها. لا تسخر منها إذا كانت بدائية. إن هذه الأقنعة أقنعة بشر إنها ليست كأقنعة مسرح النو ولكنها أيضاً مقدسة. اسم هذا القناع بونتا. وهذا القناع له عينان ويرقص وهو قناع صعب للغاية وليس له اسم. وهذا القناع اسمه باندبا. وهذا القناع ثقيل ولكنه دقيق للغاية. إن أعظم شئ أن تحب أحد هذه الأقنعة. والحب هنا يعنى أن تتعرف عليه. وسوف ترون أن هذه الأقنعة تتغير بصورة مدهشة فهى تكيف نفسها بصورة جيدة. إنها عكس أقنعة كوميديا دي لارت ذات الخصائص الثابته. إنها بشر.

وهذه الأقنعة مصنوعة من الجلد والخشب وهي رقيقة للغاية. صنعتها إرهارد ستيف. لا تتخيلون ماسيحدث لكم لو كسر أحدها. ضحكنا جميعاً.

حتي يكون هناك مسرح، من حقك ثانية واحدة

بعد تقديم الأقنعة واستخدامها لأول مرة، انتقلنا للعمل الجماعي: اختيار شخصية وتطوير سيناريو وإعداد الملابس.

وعرضت منوشكين فكرة: الاحتلال. وكانت الفكرة فى العام الماضي هي الغزو. وكانت الارتجالات هذا العام تدور حول التعاون والمقاومة والسوق السوداء والخوف والمنافسة والجبن والرفض. وكانت جميع ملابس مسرح الشمس جاهزة لاستخدام الممثلين: فى الأزياء التى استخدمها المسرح فى دورة شكسبير وفى سيهانوك والعصر الذهبى و ١٧٨٩ . إن لمنوشكين مذاقاً خاصاً بالنسبة للملابس. إنها تحب أن تكون الفكرة حيوية ودقيقة ومحددة. وهذه الاتجاهات هي التى خلقت جمال الملابس فى شكسبير والإحساس الشديد والدفء فى أزياء ١٧٨٩ . وخلال الورشة كان ارتداء الملابس يحتل وقتاً من الإعداد وهو وقت يقضيه الممثل فى الدخول للشخصية.

ثم شكل الممثلون مجموعات لوضع سيناريو للارتجال. وكان هذا يستغرق ربع ساعة أو نصف ساعة وأحياناً ساعة إلا ربع حيث كانت المجموعة تتشاور حول الارتجال الذي كان يستمر لدقائق. وكانت منوشكين تضطر أحياناً أن تقول إن هذا طويل للغاية حيث كان الممثلون ينسون أنفسهم فى أحداث الارتجال.

حتى يكون هناك مسرح، من حقك ثانية واحدة. حين تدخل المسرح يكون المشاهد قد عرف القصة بالفعل. أريدك أن تبدأ الشخصية مباشرة. أين هي؟ لماذا جاءت؟ ولماذا هي هنا؟ لقد دفع المشاهد ثمن التذكرة حتى يشاهدك ولا تستطيع أن تقول له انتظر حتى أدخل فى الشخصية. نحن المشاهدون نكون هناك والشخصية تعلم أننا هناك. أنا أعرف أنك تعلم أننا هناك. وأنت تعرف أنني أعرف أنك تعرف أننا هناك. ونحن هناك من أجلهم. وهذا هو أصعب شئ.

قواعد أساسية للممثل

منوشكين تكرر هذه النصيحة دائماً. إنها بسيطة ولكنها صعبة التنفيذ.

العمل التمهيدي والسيناريو

اعملوا معاً. إن الهدف ليس الوصول إلى نهاية القصة. ماالذى يمكن أن تفعله وحدك فى البيت؟ لا شئ. استمعوا لأنفسكم. لا بد أن تتقبلوا بعض الأشياء من الآخرين. لو عرض عليك هذا الشخص شيئاً ما خذه.

التقليد لا يعنى الاقتباس، إنه يعنى التعرف. لقد كانوا مقلدين لأجيال وأجيال فى الشرق: القضية ليست تقليد شئ من الخارج بل من الداخل. ليس تقليد مافعله الآخر ولكن تقليده هو كيف كان. ولو أن التقليد بهذا المعنى مستحيل فإنه من المستحيل أن تقلد شخصاً آخر أعنى الشخصية. عليك أن تضع قدمك مكان أقدام الآخرين.

لا تحاول أن تكون أصيلاً. إننى لا أهتم بالأصالة. تعلم من الآخرين. حين يفعل زميلك شيئاً جيداً، افعل مثله وحاول أن تطور مافعله.

تجنب السقوط فى فكرة ما. ابحث عما هو حقيقى وليس عما هو واقعى. والحقيقى غير الواقعى. فدخولك المسرح هو دخولك لمكان رمزى كل شئ فيه موسيقى وشاعرى.

القناع والشخصية

إن للقناع مطالب صعبة وكثيرة فالزى مثلاً يتم اختياره على أساس القناع والشخصية. إن القناع ليس مكياچ. فلكل شئ وظيفة. واستخدامك للقناع بصورة

خاطئة سيجعلك تبدو فى صورة سيئة. أنت الذى عليك أن تخضع للقناع فهو لن يخضع لك أبداً. عليك أن تحترمه وتحبه. وإن لم تفعل ذلك، تكون قد تجاهلت تاريخ هذه الأقنعة وماضيها وقدسيتها. وبدلاً من أن ترتفع أنت لهذه الأقنعة تجعلها هى تهبط بك. عليك أنت أن تقوم برحلة تجاه هذه الأقنعة. أنك لا تستخدم القناع بأى طريقة تحب. كما أنك لا تستخدم أى قناع تختاره.

إن علاقتك بالأقنعة يجب أن تكون علاقة ترحيب. فالأقنعة جاءت من مكان بعيد، من قارة أخرى. فالمسرح قارة أخرى. يبدو الأمر كما لو كنت تريد المسرح أن يأتى هنا. لا! المسرح لا يشعر بالراحة هنا. حين تستدعي شخصية فإنها تأتى بعالمها. تأتى كاملة. وعليك أن تحتفظ باستقلال كل شخصية، عليك أن تحتفظ بجوها الخاص. أريد أن أرى شخصية. أشعر كأنك تتوقع تعليمات خلف القناع. لا!

الأزياء

ارتد ملابسك بدقة. تستطيع أن تعتبر الملابس أصدقاءك. وهم أعداؤك إذا كانوا سيئو الصنع. العقول نفسها يجب أن تُصنع وتُغطى بالشعر. فالجلد العارى يصعب معه استخدام القناع الأرجل والأيدى كل ذلك يجعل الأمر واقعياً للغاية. لا تكن مخلوقاً غريباً أو دمياً. إنها خطيئة ألا تؤمن بأن فى كل مخلوق هناك جمال.

التمثيل

انظر إلى موسيقاك الداخلية التى تعطى لحركاتك الإيقاع. دع خيالك يقبل عليك. استخدم خيالك. فالخيال عضلة، يمكن بناؤها وإثراؤها وتقويتها بالنظر للآخرين

أصحاب الخيال الضعيف ولكن بدون احتقار. فالممثل مستقبل فعال. وهذا ليس تناقضاً ولكنه أمر صعب. يجب أن تكون مقعر ومحدب، تستقبل وتعكس.

تجنب الدوران طوال الوقت. فإنك لو تركت طوال الوقت فإننى لن أراك. لا بد أن تجد وقفاتك وإيقاعك. لا بد أن تقف حتى أراك. افعل شيئاً واحداً فقط فى كل مرة. لو أنك تقفز فى فرح. اقفز إذن ثم تحدث -ولكن لا تقم بشيئين فى قوت واحد. أحياناً تمثل شيئين: يأسك وعدم ثقتك. وإن لم تكن قادراً على أن تمثل أحدهما فقط فى لحظة ما فإننا لن نرى أى شئ.

أكمل حركاتك. خذ وقتك لتنهى كل شئ لا تتلعثم فى حركاتك. إنّه وقفاتك. تجنب أيضاً البطء وحاول أن تكون عميقاً. البطء الشديد لا يجعلك أميناً. لا تسقط فى البطء الحقيقى. البطء عدو. وبعد عدة ثوان لن تجد شيئاً من التمثيل السابق.

تجنب المبالغة فى التمثيل. تجنب الزخرفة. بعض الناس لا يدركون أن هذا يتطلب مجهوداً عضلياً كبيراً. لا تزخرف تمثيلك وحاول أن تصل للأساسيات. البعض يأتى هنا وليس فى جعبته أى شئ. والبعض يأتى ومعه أشياء كثيرة وهذا أسوأ. حاول أن تمثل بطريقة بسيطة.

إنك نشيط للغاية لدرجة أنك تشرح لنا نفسك بدلاً من أن نعيش الموقف. لا تعلق على حركاتك فى كل مرة. الجمهور ليس غبياً، إنه يفهم. لا تضيع وقتك فى إظهار رغباتك وغضبك. إنك لست فى الحاضر. أنت هنا بالفعل وأنا لا أرى رغباتك. أريد أن أعرف ماتريده قبل أن تأتى هنا.

الفعل هو أحد أسلحتك ولكن حين تكون فى عملية الفعل فإن شيئاً لا يمكن أن يحدث لك. إنك تحتاج للحضور. الحضور هو مايبرز الفعل. أهم شئ أن تجد نفسك. وهذا يأتى من خلال ما تؤمن به وما لا تؤمن به. أنت تؤمن أن الفضاء المسرحى خارجك. وهذا خطأ إنه بداخلك. أنا أستطيع أن أحتوى الفضاء حين أراك أنت تحتويه. وأنا أرى هذه المسافة من خلال نظرتك. إننا الأشخاص الذين يرونك وأنت ترى. لا بد أن تكون خيالياً وهذا شئ أساسى عليك أن ترى حتى تؤمن. ليس هناك مسرح وليس هناك خشبة مسرح، هناك فقط فضاء.

أنت تريد أن تخلق بذكائك. لا. أعطِ لنفسك وقتاً. المشكلة فى العلاقة بين الداخل والخارج. وعدم قدرتك على ترجمة هذه العلاقة يعنى أنك تقوم بأشياء ضئيلة يعنى أنك لا تحكى لنا ولا تعطينا علامات. ولن تستطيع أن تعطينا العلامة دون أن تشعر بها. لا تُخفِ نفسك. اكشف نفسك. لا بد أن تكون لديك القدرة على الاكتشاف. المشكلة ستكون كيف تترجم نفسك. التمثيل الدرامى ترجمة. أنت تحاول أن تترجم المشاعر الموجودة داخل جسدك. ومن خلال الجسد تظهر تلك المشاعر. الممثل مترجم مزدوج فهو يترجم النص إلى مشاعر ثم يترجم المشاعر إلى تمثيل.

القناع أساسى لتدريب الممثل.

من خلال العمل فى الورشة أصبح واضحاً أن القناع أساسى لتدريب الممثل لأنه لا يسمح بالكذب ويكشف عن جوانب ضعف الممثل مثل ضعف الخيال وضعف الحضور وضعف القدرة على الاستماع. والقناع يكشف كل هذا. إنه يعمل ضد الممثل الذى يحاول الاختباء وراءه. إن الشخصيات تظهر وتدخل فى مغامرات غير عادية بفضل القناع ومساعدته.

إن استخدام القناع يفرض شكلاً معيناً من التمثيل ومن الواضح أن قواعد المسرح التى تنطبق على القناع يمكن تطبيقها فى أى مكان.

وخلال العمل تكررت المبادئ مراراً بالرغم من أنه كان من الصعب غالباً تطبيقها: كالتفريق بين البسيط والسهل، الشئ المزخرف والشىء المهم، الزائف والحقيقى، الكبير والضئيل، الانفراد والاستماع، الداخل والخارج.

بعض النصائح التى كانت توجهها منوشكين للممثلين أخذت حكم القانون عندهم أوجد الحقيقى واحزف التفاصيل، ابحث عن الضئيل لتجد الكبير، لا تخلط بين الإحلال والتعبير، بين السكنة والحركة، بين البطء والعمق. ارفض الحركة من أجل الحركة فى المسرح، لا تمثل ضد القناع. لا تقبل التقلب فى الارتجال. اعرف متى تنهى ماخططت له واقبل ماقد يُظهر نفسه. ولكن منوشكين أكدت أكثر ما أكدت على الرؤية التى ندخلها على الأشياء، على ضرورة التعلم من خلال الملاحظة.

وبالرغم من الفشل المتكرر والنجاحات النادرة، كانت ورشة العمل هذه درساً عميقاً فى المسرح. وفى النهاية، ذكرتنا منوشكين بأن هناك بالفعل قوانين للمسرح ولكنها تختص بالليل وفى اليوم لا يعلم أحد أين ذهبت.

من مقال لجوزيت فيرال ورشة عمل منوشكين

بمسرح الشمس: درس فى المسرح

مجلة المسرح شتاء ١٩٩٠

ترجمتها للانجليزية آن هوسولر

صدرت المقالة أيضًا بالفرنسية فى كتاب جوزيت فيرال

"Dresser un monunent à L'e'phénère

rekenters avec Ariane Mouchkine".

٤ـ٧

بناء عضلات الخيال

من حوار مع آريان منوشكين أجرته جوزيت فيرال

أجرى هذا الحوار فى مارس ١٩٨٨ خلال عرض لندياد. وفيه تتحدث منوشكين عن اساسيات الأداء والقوانين المتحكمة فى الأداء. والأدوار المتداخلة للعواطف والايمان والخيال فى عملية التمثيل.

جوزيت فيرال : أعرف أنك سوف تجيبين سؤالى الأول بأن تقولى ليس هناك نظريات للتمثيل.

آريان منوشكين : لا أدرى ما إذا كان علىّ أن أقول هذا. أعلم أننى أنا نفسى ليست لدى نظرية فى التمثيل. ربما لأننى لا أستطيع أن أطور نظرية فى التمثيل وربما لن أستطيع فى المستقبل. لأن وضع نظرية للتمثيل يتضمن كتابة النظرية وممارستها. بمعنى أننا نحن المخرجون والممثلون نقوم بممارسة الممارسة – إننا لا نمارس النظرية.

أعتقد أنه لا توجد نظرية للتمثيل. ولكن هناك على الأقل قوانين نظرية فى كل أعراف التمثيل. وفى الواقع لا يبدو مصطلح نظرية التمثيل خاطئاً تماماً ولكنه يبدو مصطلحاً زائفاً وأنا أفضل مصطلح قوانين أساسية والتى نتعرف عليها أحياناً ولكننا أحياناً ننساها. إن الممارسة وحدها هى التى تجعل القانون أو العرف يظهر على السطح.

حينئذ يمكننى أن أقول أنه لا توجد نظرية للتمثيل. لأنه لا توجد نظرية واحدة بل العديد من النظريات. وبالطبع مايهمنى فى هذه النظريات العديدة هى القوانين الأساسية المعروفة لنا جميعاً.

ف : وما هى هذه القوانين؟

م : هل تريد قائمة بهذه القوانين؟ كيف أعددها لك؟ إنها غامضة وسريعة التبخر. أحياناً يكون لدينا انطباع بأن البروفات تسير وفق هذه القوانين لكننا نكون قد نسينا القوانين التى كنا نظن أننا عرفناها تماماً فى اليوم السابق. وفجأة خلال البروفات لا نجد مسرحاً، لا يستطيع الممثل أن يمثل، ولا يستطيع المخرج أن يساعد الممثل ونحن نسأل أنفسنا لماذا ولكننا لا نستطيع أن نجيب. يبدو لنا أننا نحترم القوانين وفجأة ندرك أننا فقدنا الأساسيات. مثلاً، ننسى أننا فى الحاضر.

إننى أؤمن بأن المسرح هو فن الحاضر بالنسبة للممثل. ليس هناك ماض أو مستقبل. هناك فقط الحاضر. وحين أرى الممثلين الصغار يعملون فيما يسمونه طريقة ستانسلافسكى فإننى أندهش حين اكتشف إلى أى مدى يعودون للماضى طوال الوقت. كان ستانسلافسكى بالطبع يتحدث عن ماضى الشخصية. من أين أتت؟ وماذا تفعل؟ لكن التلاميذ كانوا غير قادرين بسهولة على إيجاد الحدث الحاضر. ولذلك كانوا يعودون للماضى وكنت أقول لهم دائماً إنكم تدخلون وأنتم تميلون للخلف، وأنتم مثقلون بالماضى، بينما فى المسرح لا توجد سوى اللحظة الحالية.

وأعتقد أن أهم قانون هو الذى يحكم التداخل بين الداخلى والخارجى، بين الحالة (أو المشاعر كما نسميها چوفيت) والشكل. كيف تعطى شكلاً للشعور؟ كيف تدفع الشعور الداخلى ليخرج ويظهر للجمهور؟ كيف يعمل القلب من خلال الجسد؟ إن عمل الممثل هو التشريح، تشريح القلب وإظهار ما به لنا.

المشاعر تأتى من التعرف

ف : أنت تتحدثين عن المشاعر من وجهة نظر الممثل، ولكن ألا توجد وجهة نظر للمشاهد؟

م : المشاعر مختلفة فى الحالتين. المسرح الهندى مثلاً يقدم شيئاً جميلاً للغاية. وهناك كتب مسرحية ضخمة عن هذا الموضوع. هناك بالطبع زامى ولكن هناك أيضاً عملاً هندياً ضخماً يبلور لنا نظرية المسرح الهندى كاملة. وهذه النظرية بها قوانين غريبة، مثلاً هناك كلمات مختلفة لتعريف مشاعر الممثل والشخصية «باهاڤا» ومشاعر المشاهد الذى ينظر للممثل «رازا». وفى المسرح الغربى، فى أسلوب بعض الممثلين، استطعت أن أصل إلى شعور الممثل وهو جزء من الحدث وكيف يجب أن يكون شعور المشاهد. تلك هى اللحظات الجيدة: حين يجد المشاهد فجأة عيناه قد امتلأت بالدموع فى لحظة يكون فيها الممثل متحمساً أو سعيداً أو ضاحكاً. لماذا تجد نفسك فجأة تبكى من الفرحه والتعرف؟

ف : لأنك تتلقين فى تلك اللحظة مايحدث بالضبط. إنها حقيقة اللحظة التى نختبرها باستقلال عما يقال.

م : بالضبط. المشاعر تأتى من خلال التعرف. من حقيقة أن ما يحدث حقيقى.

ف : كيف تساعدين الممثل على أن يكون فى الحاضر؟ هل تستخدمين تقنية أو طريقة معينة؟ هل طريقتك شكل من أشكال الاستماع؟

م : إننى أؤمن بأنه لا توجد تقنيات. هناك طرق ولكل مخرج طريقته وأعتقد أن لى طريقتى ولكنى لا أعرفها إن كلمتك الأخيرة مهمة جداً: الاستماع. أعتقد أننى أعرف كيف أفعل ذلك جيداً. إننى أحب أن أستمع وأحب أن أراقب الممثلين. وأعتقد أن ذلك يساعدهم فهم يعلمون أننى لن أمل أبداً من الاستماع لهم ومشاهدتهم. ولكن كيف أساعدهم؟ لا أدرى.

ف : فى واحد من مقالاتك كتبت: لا بد أن نبنى عضلات خيال الممثل أعتقد أن إنعاش الخيال شكل من أشكال المساعدة.

م : حين أعمل مع ممثلين صغار يكون سؤالى الأول: ماهى أهم عضلة عند الممثل؟ إنها الخيال. ويمكن تعديلها ومعالجتها.

ف : كيف؟

م : بالإخلاص وبالمشاعر. بالتمثيل بالتمثيل، الحقيقى. ليس من خلال الذاكرة لا أؤمن بذلك. لا بد أن تكون لك خيالاتك شيئاً فشيئاً، لا بد

أن تكون حالماً لترى ما يتحدثون عنه، لترى أين هم ذاهبون، لترى أين هم، لترى السماء فوقهم، المطر، تختزل مشاعر الآخر وتؤمن بها.

فى الواقع، النظرية الأساسية هى أنه عليك أن تومن، تؤمن بما تمثله، تؤمن بما تجسده، تؤمن بعاصفة الشعور، بقوة الشخص وغضبه وفرحته ورغبته وحبه وكراهيته وأياً كانت هذه المشاعر ولكن عليك أن تؤمن بها. إن التفسير الخاطئ الذى يقع فيه معظمنا بالنسبة لبرخت هو أننا نظن أن برخت قال أننا لا يجب أن نؤمن بها لقد قال يجب ألا نغش هذه المشاعر.

أعتقد أن هناك شيئاً ما فى عمل الممثل يضطره ألا يسقط فى طفولته ولكن يدخل فيها. وهو أنه على الممثل أن يستغرق فى خيالاته وهذه الخيالات تعمل ضد التخيل لأنها كليشيهات ليس بها أية مشاعر.

لا بد أن يكون لدينا مسرح من اليوم الأول

ف : هل يكون العمل على الشخصية منفرداً؟ فى جماعة؟ من خلال المناقشات؟

م : لا شىء يحدث بمفرده. من البداية يأتى العمل مع التمثيل. وبالنسبة لنا ليس هناك مطلقاً عمل ونحن جالسون على المنضدة. إننا نقرأ المسرحية مرة واحدة وفى اليوم التالى نكون فوق خشبة المسرح. ويمكن للممثلين أن يجربوا الشخصيات لأسابيع وحتى لشهور. ويتوافر

لهم ملابس قديمة يرتدونها مؤقتاً وهكذا يكون لدينا مسرح من اليوم الأول.

ف : وهل يتذكر الممثلون مافعلوه على المسرح بحيث يحتفظون بالأشياء الجيدة التى قاموا بها فى الارتجال؟ أم أن البروفات مجرد فترة اكتشاف؟

م : بالطبع هناك فترة اكتشاف، ولكن الأشياء الجيدة تبقى حين تكون جيدة بالفعل. وهذا ماكنا نقوله عن دقة الحركة أو ما نسميه بدليل الحركة. الحركة لا تبقى ولكن مايبقى أن هذه الشخصية أو تلك لها نوع معين من الحركات. ثم نكتشف شيئاً آخر لأن واحداً من أهم قوانينا هو أن نتذكر دائماً حقيقة أن كل الشخصيات -كلهم- لهم روح كاملة. ويبدو الأمر تقليدياً حين نقول أن كل شخصية تنطوى على الآخرين. فنحن نجد مثلاً فى فلستاف قليلاً من برنس هال، وقليلاً من الأب فى الابن، وقليلاً من چوليت فى الممرضة، وقليلاً من الممرضة فى چوليت. وكلهم شخصيات كاملة. وإلا لن نتقدم. وهو مايحدث لنا أحياناً.

كانت هناك أوقات كنت أدرك فيها أن فكرة العمل على شخصية وفكرة الشخصية ذاتها يمكن أن تفرض حدوداً كثيرة بحيث نستطيع أن نترجم الشخصية بوضع حدود لها بدلاً من خلق شخص بلا حدود. هناك بالطبع أنواع من الشخصيات ولكن يجب أن تكون دائماً قادراً على تجاوز النوع.

ف : هل تقوم بدراسة نفسية للشخصيات؟ وأنا أسألك هذا السؤال لأنه فى لندياد لا نشعر بأن الشخصيات لها نفسية. وبدلاً من ذلك نجد الشخصيات كجزء من المسرح، تظهر الشخصيات كتراكيب مسرحية. وتكون معقدة ولكن بدون العقد النفسية الحياتية. إنها شعارات وتحركها العلامات نوعاً ما عن نفسية معينة.

م : إننا نهرب من الحياة اليومية. إننا لا نتحدث عن النفس ولكن عن أرواح الشخصيات. ولكن الشخصيات يكون لها مشاعرها واحساساتها مع ذلك. إنها تشعر بالبرد والجوع والغرور وترغب فى السيطرة أو لا ترغب فيها وهى أحياناً عنيدة وهكذا. لكل منها طريقته فى الحياة. يقول نيكولاس بيولو إن الحقيقى ليس دائماً قابل للتصديق والقابل للتصديق ليس دائماً حقيقى. وهذا يمكن فهمه بدقة فى مسرحية تاريخية. بمعنى أن ما يحدث يحدث. وهذه الشخصيات تمر بما يحدث وتوجهه وتجعله يحدث. إنه من خلال نفسياتهم -كما تقول- تجرى الأحداث.

ولكن وبدون شك ليس من المفروض أن يعرض المسرح نفسيات ولكن يعرض المشاعر وهى شئ مختلف تماماً. إن دور المسرح هو تصوير الحالات النفسية المختلفة للنفس وللعقل للعالم والتاريخ. وفى مسرح الشمس، للنفسية إيحاءات سلبية. فالتمثيل النفسى هجاء. فهو يعنى أن العرض لم يصل للحقيقة. يعنى انه بطئ ومعقد ونرجسى. وعلى عكس مانعتقد، النفسية لا تجذبنا للداخل ولكن لقناع داخلى.

ف : لا يوجد تقاليد للإشارة فى الغرب. وكثير من المخرجين يبحثون عن هذه التقاليد فى الشرق. أنت نفسك فى مسرح الشمس كنت تبحثين عن الوحى فى المسرح الآسيوى. عمَّ كنت تبحثين؟

م : عن كل النظريات التى ميزت رجال المسرح. آرتو وبرخت وكل رجال المسرح -لأنها مصدر المسرح. أعتقد أننا نتجه للشرق بحثاً عن المسرح. يقول آرتود كل المسرح من الشرق. وأعتقد أن آرتود على حق. ولذلك فإننى أقول للممثلين أن يبحثوا عن كل شىء فى الشرق، عن الأسطورة والواقع، عن الداخل والخارج، وعن تشريح القلب من خلال الجسد الذى تحدثنا عنه.

ونبحث أيضاً عن اللاواقعية أو التمسرح. إن الغرب انتج فقط الكوميديا دي لارت -وحتى هذه جاءت من آسيا- ونوع من الواقعية يهرب منه الممثلون الكبار. والواقع أن الممثلين الكبار حتى فى المسرح الواقعى ينجحون -ولا أدرى بالضبط كيف- فى أنهم أنفسهم لا يكونون واقعيين. ولكن هذا صعب.

ف : هل يحتاج المسرح إلى تقاليد؟

م : إنه يحتاج إلى مصادر وذاكرة. إنه يحتاج العمل حتى تظهر على السطح الأعماق والجذور. إننا لدينا التقاليد. إننا نملكها كما يملكها الجميع لأنها تتجاوز الحدود القومية.

ف : لماذا لا تكتبين نظرياتك فى التمثيل؟

م : أولاً، إن تخصصى ليس الكتابة. وأنا كذلك أؤمن بأن كل شىء قد قيل وبصورة جيدة. سأل واحد چان چاك لوميتر -موسيقار الفرقة- ما إذا كان قد اخترع آلات فرد عليه قائلاً إننا لم نعد نخترع آلات. لقد تم اختراعهم جميعاً أنا أيضاً أقول لم نعد نخترع نظريات التمثيل. المشكلة أن النظريات موجودة ولكنها مدفونة. فليقرأ الصغار زمى وآرتود وكوبو وولن وچوفت وبرخت. كل شئ هناك. وليصنعوا المسرح. فلم نعد نحتاج أن نقول المزيد.

من حوار مع منوشكين أجرته جوزيف فيرال
بناء العضلات حوار مع آريان منوشكين*
مجلة المسرح شتاء ١٩٩٠ .
ترجمة أنا هوسهولر. صدر بالفرنسية ١٩٩٥ .
باريس - مجلة المسرح .

الفصل الخامس

الأسطورة والعصر

أحياناً يكون المطلوب أن يكون الواحذ بعيداً جداً. وأحياناً تكون المسافة الصحيحة ابتعاداً كبيراً. وأحياناً يكون القرب الشديد هو الصحيح.

هيلين سايكوس

السلبى والجامد والخامد بالقلب يخلق صحراء...وكلما كبرت صحراؤنا كلما كان علينا أن نثور وأى ثورة هى حب

چيمس هيلمان

٥ـ١

سياسة الجسد

ليزا تريد

فيما يلى جزء من تحليل مفصل لعرض نص ليزاتريد وهو يبين تحليل العرض ونقده لبعض ملامح الأسطورة اليونانية على أنها رواية للتشريع الذى يحاول تطبيع الأيديولوجية الأبوية للإمبراطورية حين تبدأ تشكيل ملامحها. والنص يوظف المصطلحات النقدية النسائية من كتابات جوديث بتلر وتيريزا دى لوريت وكذلك مصطلحات بريخت وبارثز وسعيد وهكذا يقدم لنا المؤلف قراءة فى إخراج ليزاتريد كعمل تصارعى وضد المنطق وخاصة ما يخص التداخل المصيرى للنوع والإمبراطورية؟ وآهم مايميز العمل تفصيل ساره برتيل للوظيفة الايمائية غير الثابته للتوزيع الثنائي والمتعدد للأدوار وتصميم الملابس. وسارة بريانت برتيل استاذ مساعد بكلية الدراما جامعة واشنطن، سياتل.

إن اهتمام منوشكين بمسرح مسئول سياسياً جعلها قريبة من برخت من خلال كسر التعود وقد تحقق ذلك من خلال الاستعارة من المسرح الآسيوى. وفيما يشبه التناقض تقول سارة بأنها تستطيع أن تحقق النقل التاريخى للعمل (بمعنى جعله مناسب لوقتنا) من خلال خلق مسافة. وبالنسبة لليزاتريد وهى دائرة تضم أربع مسرحيات منهم مسرحية يوروبيدز *Lphigenia at Aulis* أيوسيخيلس *Orestia* فإن هذه المسافة تتحقق من خلال تصفية السياق الخيالى والذى تلعب فيه رقصة كاثا كالى الدور الرئيسى وكذلك الأزياء والمكياج والألوان. وهذا العمل جزء من سلسلة طويلة من

المشروعات الشرقية والتى يستعيد فيها مسرح الشمس تقاليد المسرح الآسيوى لإخراج نصوص غربية أو خلق نصوص جديدة تصور الاستعمار فى العالم الثالث. وكلاهما يلعب دوراً هاماً فى استمرار مسرح الشمس فى نقده السياسى والثقافى. ويمثل هذا حواراً ضد ومع التقاليد المسرحية الغربية وخاصة الفرنسية.

ومثل بارول وبرخت وبروك وكل من يستخدم فن ثقافة أخرى تحاول منوشكين -وهى محاولة خطرة- خلق تجانس ثقافى. ومع ذلك فإن ليزاتريد تجسد على المسرح الخطابات الشفوية المرئية المحسوسة والتى يجسد الغرب من خلالها الآخر المتعدد وهو الشرق اللا غربى واللا ذكرى واللا إنسانى بالمرة. والمسئولية التاريخية التى تتبناها مونشكين تحققها من خلال الكتابة بجسد الممثلين ومن خلال التداخل المصيري بين خطابات النوع والإمبراطورية فى هذه الأسطورة التى أسسها الغرب والتى خلقت علاقات القوة التى مازالت عاملة حتى الآن ﴿....﴾

وبالنسبة لمنوشكين مثل برخت فإن المسرح المؤول تاريخياً لا يهدف إلى خلق سياق خارجى. فلا اليونان القديمة ولا الهند ولا فرنسا لها صورة واقعية فإعادة صياغة التاريخ فى شكل عرض يعنى أن هناك تاريخاً فى أى مكان إلا على المسرح. أو فى حالة واحدة: حين يتحول المسرح إلى قناة للتاريخ. وبدلاً من ذلك يكون المسرح منتجاً ومنتجاً للوعى التاريخى وتكون اليونان والهند وآسيا وضمنياً فرنسا وأوروبا علامات ثقافية جارية. أى أن الرؤية المسرحية هنا سيميوطيقية، ليست كبناء شكلى ولكن كمنظر يتم فيه إنتاج العلامات التاريخية. إنه أكثر من مجرد مسرح يعنى بذاته، أكثر من مجرد مسرح ملحمى يخاطب المشاهدين، أكثر من مجرد زمن لا خطى متجه للفضاء وفصل للعناصر وغناء ورقص يقطع الحوار وغيرها. وأهم من

ذلك كله أن ليزاتريد لا تقوم بإخراج لتراجيديا على أنها شئ حتمى ولكن كتاريخ ماكان يجب أن يكون.

إن أورسيتا أصبحت مرتبطة بشدة بأساليب العرض القانونى حتى بدت أنها تنتمى لعالم قد انتهى. ويقال فى الغالب أنها النص المؤسس ليس فقط للدراما الغربية ولكن أيضاً للثقافة الغربية. ودائماً يتم تفسيرها على أنها هزيمة لقانون الغابة وانتصار لقانون الديمقراطية الجديد. غير أن النقش التاريخى للنوع والجنس والإمبراطورية يؤكد القراءة الاسطورية المثالية. إن تمهيد مونشكين للثلاثية بعرضها *lphigenia At Au-lis* والتى نادراً ما تقدم على المسرح أكدت بقوة العنف وكرة النساء والحيلة السياسية المشتركة للمجتمع الأبوى العدوانى. وبتقديم *lphigenia* كتمهيد لـ *Orestia* تقدم لنا مونشكين العمل من منظور نسائي. حقاً إنها متعاطفة مع كليمنسترا ومنتقدة لإمبراطورية اليونان الأبوية كما تبدو متأصلة ليس فقط فى يوريبيدز ولكن أيضاً فى أسخيلوس –فليتحدث نص ليزاتريد عن نفسه بعد فصل طبقات الزمن والعرف.

إن فكرة التعامل مع الإخراج المسرحى على أنه موقع تركيب تاريخى يتضح فى الفضاء المسرحى بمجرد دخول المشاهدين للمبنى. ففى الحائط الخلفى لصالة الاستقبال توجد خريطة لعالم البحر المتوسط القديم وفى الخريطة خطوط حمراء تمثل رحلات أجاممنون. وعلى الحوائط الأخرى للقاعة توجد كتب وصور عن الثقافة والتاريخ اليونانى. وعلى عربات صغيرة نجد الطعام اليونانى يطهى ويباع. وفى طريق المشاهدين للعرض يمرون بطرقات بها مناظر وتماثيل لأناس يرتدون نفس أزياء الممثلين واقفين أو على أحصنة فى استعداد لحرب من الحروب القديمة. ويمر الممثلون بنفس هذه الطرقات ويتخذون أماكنهم وينتظرون حتى تخفت الأضواء وتبدأ

إيقاعات الطبول ويرتفع صياح الآلاف ثم يندفع الراقصون بصياحات عالية وملابس متوهجة حمراء وصفراء وسوداء كما لو كانت التماثيل قد عادت لها الحياة فانطلقت للمسرح.

وبالنسبة لمنوشكين يعتبر الكورس المفتاح لتحقيق منظور تاريخى. إن الطاقة التى تملأ الراقصين بقفزاتهم العالية وصرخاتهم ووجوههم ذات المكياچ الأبيض وعيونهم المكحلة هى أبعد شئ عن تقاليد إخراج المسرحيات اليونانية ويصاحب دخول خمسة عشر راقصاً وراقصة دقات طبول چين چاك ليمتر وهذه الطبول تهز المشاهدين. ولأنه من الأساسيات لمنوشكين أن يسمع المشاهدون النص بوضوح فإن تعليق الكورس لا يكون بالغناء ولكن تقرأه كاثرين شوب قائدة الكورس أو أحد أفراد الكورس الآخرين. علاوة على أن الكورس لا يرقص أبداً خلال الحوار. وفى الغالب يشترك الممثلون الرئيسيون مع الكورس إما كشخصيات فى العمل أو كأفراد ضمن الكورس. ولأن منوشكين تعرف الدور المهم الذى يلعبه الرقص الكورالى فى التراجيديا اليونانية فإنها سعت إلى الحفاظ على هذا الدور ليس من خلال تركيبه اعتماداً على الدليل النصى ولكن من خلال إفعام الرقص بالطاقة.

إن الفضاء المسرحى يكون مفعماً بالديكور والموسيقى والإضاءة والأصوات والحركات وكل ذلك يقوم بدور الكتابة التاريخية وهو ماتسميه منوشكين الكتابة بالجسد، مفردات حركية أو علامات تظهر من خلال العرض. ويعد الفضاء المسرحى للعرض اكتشاف لموقع القصة المدفونة. إن البساطة البادية للسينوغرافيا والديكور تجعل هذا الموقع انتظاراً كونياً يتم تحديده تاريخياً. وليس هناك ستائر فى الفضاء المسرحى ولا أجنحة فالفضاء عبارة عن أرض بلون الطين وحوائط بنفس اللون

والمادة وعليها ما يشبه بقع الدم فى بعض المناطق وفى الحائط عدة فجوات وبوابة من جزأين فى المنتصف. وإن فضاء العالم اليونانى يعرف على أنه سياج داخل سياج فالحائط الطينى يحيط خشبة المسرح وهذا الحائط الداخلى يحيطه حائط خشبى مرتفع بلون السماء والبحر الأزرق وفى الوسط هناك بوابة ضخمة تفتح أحياناً لتكشف الظلام خلفها. وفى أعلى هناك خيمة بيضاء وعليها نقوش يونانية وتظهر هذه الخيمة وكأن الشمس تشرق من خلالها. وكثير من المشاهدين رأوا أن الفضاء المسرحى هنا يشبه حلبة مصارعة الثيران وخاصة أن بعض ملابس الممثلين تشبه ملابس المصارعين.

وبالنسبة للدخول والخروج هناك منصات فى شكل صناديق تتحرك على عجلات غير ظاهرة تنقل الشخصيات ففى أفيجينيا تنقل كليمنسترا وإفيجينيا وأرسيتيز إلى أوتليس وهناك منصة أخرى تكون مذبح أضحية أڤيچينيا وثالثة تنقل أجاممنون للحرب. وفى أجاممنون تنقل هذه المنصات أجاممنون وكاسندرا إلى آرجوس، وفى حاملات الشراب هى قبر أجاممنون. وهذه المنصات يتم سحبها بحبال لا يراها المشاهدون وتمر من خلال الأبواب الخشبية خلف الحوائط الزرقاء. وهكذا يتحرك الفضاء بين الحياة والموت، بين العالم المعلوم والمجهول. وفى سياق العروض تشير المنصات المتحركة لحركة المصير الذى يظل محركه سراً.

إن الفضاء الاجتماعى والمادى للعالم اليونانى يتم خلقه كذلك من خلال العلامات حيث يصدر صوت كلب فى نهاية الثلاث مسرحيات وفى مسرحيتين منهم يصاحب صوت الكلب صورة لحادثة القتل التى تحدث فى المسرحية. وهذه الصورة تكون بالحجم الطبيعى للقتيلين ﴿أجاممنون/كاسندرا. كليمنسترا/اجستيوس﴾ وهما نائمان كما لو كانا فى عناق وفى كل مرة يتم تحريك الصورة بصعوبة حين الدخول والخروج

ويقوم بتحريكها الممثلون بينما المنصات تتحرك بسهولة عبر البوابة وهذا التحريك الصعب يؤكد رمزية الصورة إذ ترمز للموت.

إن عرض ليزا تريد يؤكد بطرق عديدة السخرية التراجيدية فى قتل كليمنسترا لكاسندرا والأهم من هذا كله أن أدوار كاسندرا وإفيجينيا وإلكترا وقائد الفيوريز (آلهة العذاب) يلعبها ممثل واحد. وفى أجاممنون يكون الكورس قد وصف تواً موت إفيجينيا، كيف أنها صارعت وحاولت أن تتعلق بالأرض ولكنها انكبت فى النهاية وصمتت وهوى السيف على عنقها. وحين يستمع كليمنسترا لهذا يشير إشارة ألم تكررها عدة شخصيات وفى نفس هذه اللحظة تظهر كاسندرا بالبوابة الخارجية على المنصة ذات العجلات ويتقدم كليمنسترا منها ويتعرف عليها ولكن الكورس يقف فى طريقها وينتهى المشهد. وفيما بعد تظهر هذه المنصات على أنها حديقة القصر فى مشهد يجمع المرأتين فقط. وتمزق كليمنسترا القماش الأحمر الذى تجلس خلفه الفتاة وظهرها للجمهور غير راغبة فى الخروج. وتحاول كليمنسترا أن تتحدث إليها فتطلب منها أن تستخدم لغة الإشارة بل إنها تقفز معها على المنصة ولكنها فى النهاية تستسلم. وحين نتعرف على نيتيا ناندان نشعر أنها إلى حد ما افيجينييا وأنها لو تحدثت أو استدارت فإنها وكليمنسترا سوف تشعران بذلك أيضاً.

إن إخراج منوشكين لـ يومينيدز تؤرخ تصوير النص للعناصر النسائية الأرواح/يومينيدز وضمنياً للنساء أنفسهن على أنهن قوى غير عاقلة ولا بد للقوى العاقلة (الذكر) من ترويضها. ومن خلال الإضافة المثيرة للأزياء العصرية تظهر الأرواح كتجسيد للأنثوية الشريرة، آخر غريب شرير يحمى المجتمع الأبوى نفسه منه. وحين تظهر الأرواح فى النهاية نكتشف أن أصوات الكلاب الناتجة هى مصدرها

حيث يرتدى كورس الأرواح وجوهاً قريبة من وجوه الكلاب والغوريلات ويتحرك نفس حركات هذه الحيوانات. وبينما كان للكورس فى المسرحيات السابقة حرية الدخول والخروج والحركة والجلوس والوقوف خلف الحائط الداخلى فإن باب الدخول فى هذه المسرحية يغلق ببوابة معدنية وهكذا تحبس الأرواح. وبعض النقّاء هنا يقارن ملابس الأرواح لمخلوقات من عمل يتنبأ بالمستقبل هو عام ٢٠٠١ أوديسا الفضاء: كوكب القرود *2001 A space Odessey a planet of the Apes*". وفى المقابل يرتدى القادة الثلاثة أسمالاً بالية وأحذية تنس ويشبهون شخصيات برخت أو كما يقول أحد النقاد سيدات الحقائب البرختية وخاصة أن نيتيانا ندان يرتدى ملابس الأم شجاعة. وحين يظهر شبح كليمنسترا، يظهر كارنيرو دى كونا فى قميص أبيض عليه دم وسروال وهو يعود للظهور كشبح أثينا مع عدم وجود الدم وبالمثل يشبه روب أبولو الأبيض الرسول فى إفيجينيا والاختلاف الوحيد عدم وجود الدم. وهذا التكرار فى الأزياء والتعدد فى الأدوار يعتبر تعليقاً تاريخياً. ويظهر كارينوو دى كونا كشبح أثينا ويلتقى مع نيتيانا ندان قائد الأرواح. وفى خلال هذه الرواية المضادة التى تخلقها الأزياء وتوزيع الأدوار تتمزق الصورة المتماسكة للعالم اليونانى وبالتالى وحدة الأسطورة نفسها.

إننا نتذكر أن اثنتين من المسرحيات السابقة انتهت بالصورة العنيفة لجثتين متعانقتين وفى هذا السياق تعطى أصوات الكلاب إحساساً بوحشية الإنسان التى يشارك فيها كلا الجنسين. وحين يسبق كل هذا يومينديز يصبح من الصعب أن نصدق أعيننا فى أن كل هذا العنف مصدره العناصر النسائية المجتمعة هنا المتمثلة فى كليمنسترا والأرواح. ووفقاً للنص لا يمكن أن ننسى كلاب صيد أجاممنون حتى لو

كـانت الأرواح هـى مـصـدر الصـوت فـى العـرض. إنهن يبـرزن وظيـفـتـهن السيميوطيقية وهى تأكيد الدولة اليونانية الأبوية من خلال تجسيدهن للقوى الأنثوية العنيفة.

وأثينا نفسها والتى تلعب دورها نفس الممثلة الذى تلعب دور كلمنسترا تقف فى برواز أبيض وهو نظيف هذه المرة كما لو كانت كرسى عرش أو تمثالاً نصفياً. وحين تقبل الأرواح فى النهاية دورها الجديد كحراس للموقد حيث تعطيهن أثينا شرف الوقوف عليها. إن مشهد الصور يكتمل فى هذه المسرحية. إننا نتذكر أن إجسثيوس وكليمنسترا نجحا ولكن بصعوبة فى تحريك الصورة للخارج وحدهما ولكن إلكترا وأورسيتز احتاجا إلى مساعدة الكورس. وفى نهاية يومينديز تقف كليمنسترا وحدها على المسرح فى برواز الصورة وذراعاها مفرودتان مرتعشتان، تقف فى مواجهة الأرواح المسجونة كما لو كانت تريد أن تمنعهم من الحركة. ولا تعود للظهور مطلقاً تلك المنصات سهلة الحركة والتى تمثل المصير المحتوم.

ولكن هذا العرض للهزيمة النسائية لا يخدم المجتمع الأبوى ولا يمحو التهديد الذى يشعر به. فاغلاق الفضاء المسرحى ببوابات معدنية هو فقط التجسيد النهائي لعملية تاريخية طويلة أما العلامات طوال المسرحية فتقول لنا أن اليونان مجتمع أبوى عدوانى وأن أثينا مدينة كبرى وفكرة لا بد من المحافظة على حدودها ... وفى النص نجد أن تهديد الآخر يكون ضمنياً حيث تقوم مجموعة من الفتيات والنساء بنقل يومينديز. أما فى العرض، تقوم كليمنسترا برفع القضبان وتتحرر الأرواح حيث تندفع بمشيتها التى تشبه الغوريلا للجمهور حيث تصرخ وتشير إلى حافة المسرح ثم تبدأ حركاتها تتحول إلى حركات الإنسان حيث تؤدى رقصة مثل رقصات المسرحيات

السابقة. ثم تسجن مرة أخرى وهكذا يتحقق السلام. إن رؤية الإخراج كما هو واضح هو الحصار السياسى للجسد.

وحين تعانق أثينا قائد الأرواح وهو فى طريقه للسجن فإن هذا المشهد يمثل تأكيداً أكثر سخرية لهزيمة المرأة. ولكن لأننا نعرف أن هاتين الممثلتين لعبتا من قبل دور كليمنسترا وافجينيا فإن عناقهما الأخير يحمل رؤى إخراجية عديدة. بل إن التناقض فى الأم -الابنة والإلهة- الشيطانة يصبح أقوى. ولكننا فى نفس الوقت نجد أن العناق مؤثر جداً لأننا قد شاهدنا الممثلتين وإحداهما تتمزق لفراق ابنتها فى المسرحية الأولى. (إن مشهد العناق بين امرأتين بائستين قد تكرر فى العديد من عروض مونشكين وأصبح نوعاً من الإشارة) إن تعرف المشاهد على روابط النساء يصبح خطاباً مضاداً للرواية الرئيسية التى تروى الهزيمة. وعموماً تلقى الرؤية المسرحية الضوء على السيناريو المسرحى العنيف والذى تريد المدينة من خلاله أن تؤكد على أنها فجر الديمقراطية وانتصار المدنية وانتصار للقانون على الهمجية والانتقام والجموح.

والخلاصة أنه من خلال علامات المسرح الآسيوى تنجح ليزاتريد فى كسر التعود من خلال حركة جدلية فى محاولة للحفاظ على النص كما نعرفه دون التحلل فى سياق شرقى جديد. وفى نفس الوقت برزت الأفكار من خلال خطابات مسرحية غير مرئية وهكذا يمكن أن نتعرف على قصة أورستيز المشهورة كإبراز لمجموعة من علاقات القوى التى نعرفها جيداً لأنها موجودة حتى الآن. وبالرغم من أن تعدد جنسيات الممثلين والرقصات والأزياء والمكياج والصفة الحركية فى ليزاتريد تجعل العرض يبدو غريباً فإن الشرق يتحول إلى علامة مسرحية هى مجموعة من الصور التى تستخدم لكتابة قصة فى زمان ومكان حلبة المسرح. ولكن عند كتابة هذه القصة

لا نجد وحدة فى الأسطورة بل على العكس نجد أن هناك تمزقات مرئية، فعلامات الشرق نجدها مع علامات الغرب وعلامات المسرح اليونانى القديم نجدها مع علامات الأفلام المعاصرة. ولا يبدو الشرق فى علاماته هنا على أنه الآخر المستعمر فالاستشراق هنا هو استعارة تقاليد مسرحية حية لإخراج قصة غربية. ومهما اختلفت ألوان البشرة واختلفت نسبة العناصر الغربية إلى الشرقية فإن ما نتذكره بعد العرض أن الشخصيات عادت من الماضى لترقص معنا وتعيد لنا كتابة القصة القديمة.

من مقالة فى جريدة المسرح مارس ١٩٩٤

مساحة التراجيديا

من حوار مع آريان منوشكين

أجراه ألفريد سيمون

فى لقاء تم تسجيله فى ١٩٩٠ حيث كانت منوشكين قد انتهت من إخراج مسرحيتين من لايزتريد ناقشت منوشكين معنى التراجيديا اليوم. وبالإشارة إلى اجاممنون وافيجينا قارنت بين أعمال اسخيلوس ويوريبيدز ووصفت أعمالها بأنها استمرار للبحث مع الممثلين.

آريان منوشكين: لقد قررت أن أقوم بترجمة هذه الأعمال بنفسى رغم أننى لا أجيد الهلينية. وذلك لأن الترجمات الموجودة غير جيدة. وبدأت بترجمة كلمة بكلمة بمساعدة مدرس هو كلودين بيسايد. وكان لدى نسخة بها الأصل والترجمة هى ترجمة ميزن التى يعتمد عليها الكثيرون. واكتشفت أن الترجمة الفرنسية والإنجليزية بها اختلافات كبيرة فى المعنى نتيجة لتراكم الأخطاء من قرن لقرن ولهذا شعرت بأن العمل فقد كثيراً من قيمته الأصلية. ثم وجدت رسالة لجين بولاك والذى قضى خمسين عاماً فى دراسة أورستيا. وقررت أن أستفيد من هذا العالم والتقيت به وسمح لى باستخدام مكتبته ولكننى وجدت أنه من المستحيل أن أنتهى من ترجمة بقية الأعمال فوافق أن يترجم لى إفيجينيا وكان هدفه إخراج ترجمة دقيقة وملتزمة وهو نقيض أسلوب كلودك فى الترجمة.

الفريد سيمون : ألم يزعجك أن تضعى قصة يوريبيدز قبل ثلاثية أسخيليوس؟

م : نعم بدأنا بالكاتب الأصغر وترتب على هذا بعض النتائج فمثلاً أدركنا أن الكورس مع يوريبيدز لن يكون له دور مع اسخيليوس. فمع اسخيليوس يكون الكورس مثل الرحم، كل شئ يخرج منه فهو الشخصية الرئيسية. أدركنا ذلك بسرعة. كل شئ ينبع من الكورس فالشخصيات لا يشبهون البشر تماماً وكلهم متشابهون. أما فى يوريبدز فالكورس فى المسرحية يشبه علامات الترقيم فى الكتابة. علاوة على أن الكورس فى إفيجينيا يتكون من نساء أجنبيات صغيرات قليلات الحركة. وهذا على نقيض مانجده فى كورس الشيوخ فى أجاممنون أو فى حاملات الشراب.

حين بدأت إعادة قراءة التراجيديات اليونانية وفى الواقع كنت أقرأ الكثير منهم لأول مرة أدركت أننى لا أفهم شيئاً عن هذه المسرحيات ولكننى كنت مسحورة بها. فحين قرأت إفيجينيا شعرت بأنها أعظم الأعمال ولكنى أدركت أن القصة تحتاج لإعادة سرد حتى أفهمها وهكذا كان الحال مع أورسيتا. وهذا مهم بالنسبة للمشاهد البعيد ثقافياً عن هذه الأعمال مثلى. وإلا لن يفهموا كليمنسترا مطلقاً وسوف يرون أنها مجرمة بشعة. وكانت هذه طريقتنا مع المسرحيات الأربع وعموماً فإن شكسبير واسخيلويس يمثلان لمسرح الشمس نفس التحدى وربما تفوق اسخيلوس على شكسبير فى هذا التحدى. فهذه الأعمال تتطلب من الممثلين قدرات داخلية وخارجية كبيرة جداً. نعم، من غير

المناسب أن يتم تقديم مسرح يوريبيدز قبل اسخيليوس لكننا أردنا أن نركز على تطور أحداث القصة.

س : بما تسمى تقاليد يوريبيدز المسرحية؟

م : عموماً البديع فى يوريبيدز هو حواره. إنه أكثر حداثة عن اسخيليوس. ولكننى لا أصدر تقييماً عنهما ولا أضعهما فى ترتيب هرمى.

س : المهتمون بالتراجيديا اليونانية يؤمنون بأن قمة التراجيديا اليونانية وخاصة مع ظهور ترجمات بيتشا وكلودل وبارنزهو...

م : اسخيليوس!

س : نعم وخاصة أورستيا. وأن انحدار التراجيديا وسوء فهمها كان سببه يوريبيدز.

م : لا أوافق تماماً مع هذه الفكرة. ففى كل مرة كنا نعود فيها أنا والممثلون لافجينيا كنا ندرك الاختلاف وتزداد سعادتنا. وهذا فى الواقع مرتبط بالكورس. وحين نرتدى ملابس الكورس فى أجاممنون مرة أخرى فإن شيئاً ما غامضاً يحدث. والآن حين نعمل فى هذه المسرحيات فى نفس الوقت فإننا نكتشف التشابه بينهما بل وبينها وبين أفجينيا أيضاً. إنه من الخطأ أن نقول كما قال نيتشه على وجه الخصوص أن ديانيسس غائب من مسرح يوريبيدز. لقد اكتشفنا أن الأشياء الحديثة فى أعمال يوريبيدز ليست قصوراً فقد تضاءل دور

الكورس ولكن الشخصيات برزت. لقد أصبح الكورس وسيلة لإلقاء الضوء على الأحداث وليس فى حد ذاته متعة.

س : ما تتحدثين عنه يرتبط فوق كل شئ بكتابة الحوار.

م : وأيضاً ببناء المسرحية. الإثارة! وهى بارزة عند كلا المؤلفين. فيوريبيدز يخلق أحداثاً مفاجئة تهز المشاعر وما هى التراجيديا إن لم تهز المشاعر؟ ولماذا لا نتقبل ذلك فى يوريبيدز إذا كان ذلك ما يعجبنا فى شكسبير؟ فمثلاً يصل أخيلوس وهو لا يعرف مايجرى باسمه ثم تصل كليمنسترا وبثلاثة أسئلة توضح كل شيء دون أن تقصد ذلك! ومن الطبيعى ألا يلتقى أخيلوس وكليمنسترا ولكن ذلك يحدث بمحض الصدفة.

وخلال البروفات كنا نشعر أن تاريخ المسرح كله ينكشف أمام أعيننا وفى خلال الارتجالات كان يطرأ على ذهننا أحيانا ماريفو وأهم شيء أنك تشعر بأنك تنهل من المنبع. فمن خلال يوريبيدز تعرف طريقة بناء ماريفو للمشهد. أما تشيكوف فلست أدرى أنه نموذج وحده. وفى اسخيلوس حين يصل اجثيسوس فى نهاية أجاممنون نجد الطابع الشكسبيرى. كل ذلك يعتمد على روح الترجمة. لقد شاهدت عرض الكترا لأنطونيو فيتس حيث كان يبحث عن التحديث، تحديث الملابس مثلاً. وليس هذا ما نفعله مطلقاً إننى أحاول أن أضع التراجيديا فى أقرب تغريب وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى والرقص والكورس.

س : ما الذى جعلك تفضلين ليزاترِيد على أعمال المقاومة؟

م : لم أكن مستعدة. كنت أريد تقديم عمل عن المقاومة ولكنى كنت فى نفس الوقت أقاوم ذلك وظل ذلك قاصراً بالنسبة لى على مستوى التصوير والسينما. فمثلاً لم أستطع تخيل الفضاء المسرحى المطلوب. وأنا دائماً أبدأ بوضع تصور عن الفضاء حتى وإن كان ذلك سيتغير فيما بعد. هذا ما تعودت عليه. إن هيلين كايكوس كتبت جزءاً كبيراً من عمل عن المقاومة ولكن المشكلة مازالت قائمة بالنسبة لى فالديكور عندى فى مشهد يختلف عنه فى آخر لأننى غارقة فى الواقعية. وفى النهاية حدث ما حدث من قبل بالنسبة لعرض سيهانوك *Sihanonk* حيث تركناه ودخلنا دائرة شكسبير.

س : إذن كنت تنوين تقديم سيهانوك قبل شكسبير؟

م : ليس سيهانوك بالضبط ولكن كامبوديا، التطهير العرقى فى كامبوديا. وبالمثل نتحدث هذه الأيام عن تقديم عرض عن المقاومة. وطالما نشير لهذا العرض باسم عرض المقاومة فلن نكون مستعدين. وعلى كل حال لن أقدم هذا العرض حتى يتغير اسمه ويصبح مثلاً عرض جين مولين هكذا يصبح هناك عمل ونبدأ فيه. وبالنسبة لشكسبير لن أستطيع كتابة العمل بنفسى فلن أقدم لشكسبير عمل أصلى إما ترجمة أو اقتباس. وهكذا فإننا ندرس شكسبير ونعمل فى التراجيديا اليونانية.

س : أى أن عدم القدرة المؤقتة فى مستوى الكتابة هى ما يوجه اختياركم؟

م : لا، ليس فى مستوى الكتابة. قلت أن هيلين كايكوس كتبت جزءاً كبيراً من العمل. ولكنها قررت أن تتوقف حين علمت بأنى غير مستعدة حيث أخبرت الممثلين بأننا سنوقف البحث فى المقاومة. ولاحظت أنهم جميعاً يعانون حالة من عدم الثقة مثلى. فالجميع لديه فكرة فى عقله عن المقاومة ولكنها تفتقد للبعد الخيالى الذى يجعلنا ندخل المسرح.

س : هل السبب فى اختياركم لأورستيا أنها الثلاثية الوحيدة الباقية؟

م : إننى فى الغالب أحب أن أحكى القصة كاملة. كما أننى كنت أريد أن أقدم عرضاً كبيراً يشمل أكثر من جزء. غير أن الأهم من ذلك روعة هذه التراجيديا وهناك أسباب أخرى غير أننى لم أكن أعيها فى البداية مثل دور المرأة فى البداية لم أكن أدرك أهمية المرأة وأدركت ذلك خلال البروفات.

وعموماً كان علينا بالنسبة لقصة بهذا المدى أن نختار بيت أرتيوس أو بيت لبداكوس (عائلة أوديب) واخترنا الأول ومن يستطيع أن يقول السبب الفعلى؟ هناك بالضرورة شىء تجده غامضاً فى الاختيار. ربما توازن الاختيار النهائى أصبح واضحاً حين قدمت افجينيا فى بداية المسرحيات الأربع.

س : هل هذا مرتبط بشعورك بأن تفسير الحارس والكورس وقائده فى بداية اجاممنون غير كافٍ لفهم آلية التراجيديا؟

م : في افيجينيا نشاهد جريمة أجاممنون في البداية. فهو يضحي بابنيه من أجل متعته. فإذا حذفت جريمة أجاممنون ومعاناة كليمنسترا وحتى لو حكاها الكورس ألف مرة فإن المشاهد الذى لم يقرأ الأسطورة ولم يعرف أحداثها لن يشعر بها. وهذه النقطة شعرنا بها خلال البروفات. ومن ناحية أخرى، بمجرد أن تم عرض هذه الجريمة وتلك المعاناة في افجينيا ظهرت أهمية الكورس كاملة في أجاممنون. فهو يفضح كذب الرسول في نهاية المسرحية.

س : إنها مشكلة كبرى أن تبدأ التراجيديا بالكشف...هل هذه هي المرة الأولى التي تعرض فيها أفجينيا قبل أورستيا؟

م : أعتقد ذلك. وقد فعلنا ذلك تحديداً لأننا كنا نعي بأننا لسنا باحثين أو طلاب وأن المشاهد هو مانفكر فيه. وفي السياق المعاصر تعتبر مثل هذه النصوص مغامرة مع الجراحة الثقافية. التي تُجرى للناس. إن الأمر معقد ويخلق الكثير من الشكوك. فالمشاهدون يجب أن يتقبلوا فكرة عدم الفهم في الحال وفي نفس الوقت يجب علينا أن نبذل كل ما بوسعنا لنفهم كل مايمكن فهمه.

س : هل شعرت برغبة في عدم تقديم هذه الأعمال والاقتصار فقط على الاقتباس من الفضاءات المسرحية اليونانية؟

م : مطلقاً! أولاً لأنني كنت لا أشعر بالألفة معها ولم أكن أريد ذلك. أفضل أن أعتمد على أفكاري التي تؤكدها الوثائق بعد الحدث. والآن بعد أن

عرفت الصورة اليونانية فإنها لا تبدو جيدة بالنسبة لى. فتلك السواقط التى تمثل الحائط الخلفى لا نعرف ماذا تعنى. فالمهم أن نعيد اكتشاف كل شئ من خلال الخيال المسرحى. إن هذه النصوص قوية جداً من الناحية الفلسفية وكأدب بالطبع ولكن فى المسرح لن نجد لها مثل هذه القيمة سوف تخدعنا. أعتقد أننا سنكون قريبين جداً من الفضاء الحقيقى للتراجيديا.

س : وخاصة أنكم كنتم قريبين منه لعدة أعوام منذ دورة شكسبير. بالنسبة لهكيوب «برنارد» بدا سويل مقتبساً لبعض الأفكار من ديكور *L'lndiade*. هل فكرة المسرح العالمى تتمثل فى سينوغرافيا من هذا النوع؟

م : يبدو الأمر لى كونياً أكثر من اللازم.

س : أعتقد أن هذا غير ظاهر فى التراجيديا اليونانية بالرغم من أنه ظاهر جداً فى أعمال شكسبير.

م : إن اليونانيين يتحدثون فقط عن الروح. إنهم يتحدثون عنها بيولوجياً. وبمجرد أن يتواجد ذلك الشئ الغامض واسمه المسرح فإنه فى الغالب مسرح عالمى. وحين أبحث عن فضاء فإننى لا أفكر فى هذا. إننى أسأل نفسى: لماذا يحدث هذا؟ ومن أين أتى هؤلاء الناس ليمثلوا لنا؟ حين يعود الكورس وأجاممنون وكليمنسترا للخروج من قبورهم فأين يظهرون ليعيدوا سرد قصتهم ويعيشوا ما عاشوه من قبل؟ وربما تصبح

بعض الفضاءات أحياناً مسارح عالمية. إذا تحقق هذا فهذا جيد. ولكن لا يجب أن يكون السبب. ولا أعتقد أن الواحد يمكن أن يبدأ من هناك...

س : هل ظهور چان چاك لمتر...لعب دور فى اختيارك!

م : ليس وحده ولكن إذا لم يكن چان چاك هناك فإننى لم أكن لأفكر فى عرض ليزاتريد. تماماً كما لم يكن من الممكن أن أفكر فى استخدام الوجوه البلاستيكية فى عروض شكسبير إن لم يكن هناك إرهارد ستيفل. لا أدرى كيف يمكن أن يقدم الواحد عرضاً لمسرحية يونانية دون أن يكون هناك موسيقار يحب المسرح ويحب العمل مع الممثلين مثل چان چاك. علاوة على أننا لا نستطيع أن نقوم بكل شئ قام به اليونانيون، مثلاً لا نستطيع أن نجعل الممثلين يغنون. أولاً لأننا لا نعرف كيف كان اليونانيون يغنون كما أننا لسنا مغنين.

إن الكورس فى مسرحيتنا يرقص أكثر منه يغنى. علاوة على أنى أريد أن يفهم الناس النص وهذا مستحيل إذا حاولنا نقل أحداث مهمة بالغناء. ولهذا حول چان چاك الغناء إلى رقص.

س : هل مازالت الموسيقى فى عرضكم تعتمد على الإيقاعات والطبول؟

م : الايقاعات نعم وليس الطبول. إن جان جاك لا يقوم بإعادة الصياغة بالرغم من أننا نستخدم ما نعرفه عن الموسيقى اليونانية ونحن نعرف عن الموسيقى أكثر مما نعرف عن تقنيات التراجيديا اليونانية

الأخرى. يجب أيضاً أن نأخذ فى الاعتبار الشبه بين بعض أنواع الموسيقى الشعبية مثل الموسيقى الشعبية اليونانية والتركية.

س : هل أوحت لكم معرفتكم بالوجوه اليونانية المستعارة ببعض الأفكار؟

م : مطلقاً

س : فى العصر الذهبى ارتديتم ماسكات الكوميديا الارتجالية، وفى شكسبير ارتديتم وجوه الأكروبات الصينية وفى ليزاتريد ماذا ارتديتم؟

م : كانت وجوه ذات ملامح قاسية كما فى الكابوكى

س : هل كانت هذه فرصة لإضافة شىء على الوجوه كما كان فى العصر الذهبى.

م : بالطبع! وخاصة فيما يعنيه ارتداء ماسك بالنسبة للممثل على المسرح.. لا أستطيع أن أخبرك الآن. ما الذى يجعل هناك اختلافاً بين ممثل يدخل ويبدأ فى الحديث ويكون كل شئ على ما يرام وآخر يفعل كل شئ ولكن تريد فقط أن تقول له توقف! لقد شعرت بذلك فى *L'Indiade*. كنت دائماً أقول للممثلين أقل وأقل. أريد خليطاً بين الأقل والأكثر. الاقتصاد والحد الأقصى، أريد كل ذلك ولكن المشكلة أننى أنا نفسى لا أعرف ماهو ذلك الذى أريده، إننى أعرفه فقط حين يقوم به الممثل وهو غير مرتبط بالنص رغم أن التعبير الكامل للنص يدخل فيه.

باختصار هناك لا شئ جيد يجب تحقيقه ولا شئ سيئ يجب إزالته.
القضية ليست أن يقوم الممثل بأى شئ وهو ما يمتدح الممثل من أجله أحياناً. فإذا لم يقم الشخص بأى شئ فإن شيئاً لن يحدث ومن ناحية أخرى يدخل ممثل آخر ويفعل شيئاً ما فيكون ما فعله لا شيء وكل شيء. وفى التراجيديا يكون هناك دائماً شيئاً ما: التمثيل، الميثولوجيا، الأسطورة. ونحن نصدقها. إننى لا أتحدث عن الجمود فالشخصيات دائماً تقــول: إننى أبكى، إننى أعــانى، إننى أنزف دماً. هم دائماً يظهرون أعراضاً بيولوچية ويترجمون طاقة بيولوچية. ولكن مع الاقتصاد. لا يجب أن يكذب الجسد.

س : تقصدين العري؟

م : عري تام بالطبع. لا شئ هنا خاص بالرصانة. الممثل الرصين يخرج عرضاً بشعاً.

س : ومع ذلك ليس لهذا علاقة بفلسفة العدم.

م : مطلقاً

س : إذن فماذا تعنى التراجيديا لك؟

م : هناك آلاف الكتب تتحدث عن معنى التراجيديا. إن الكورس فى أجاممنون يكرر أكثر من مرة إن الآلهة تقوم بكل شئ والإنسان يسئ الاختيار وسوف يهلك. زيوس يقوم بكل شئ ولكن الإنسان غير العادل

سوف يهلك. وهذه هى التراجيديا: الاختيار السيئ خطأ مصيري. ولكن الاختيار الجيد يؤدى أحياناً للموت، فأين المفر؟ فى رأيى أن التردد فى الفكر شئ رائع، حين يأخذ الإنسان خطوة للأمام ثم خطوة للخلف. حين تخفق القلوب وتهتز الأجساد ويسير معها إيقاع الفكر. إنه اختراع يونانى مسرحى عظيم. إن الفكر موجود فى كل المسارح ولكنه أكثر فى المسرح اليونانى. إن الفكر نشاط للجسم ومعاناة وهو فى الغالب ظلام وأحياناً نور. إنه رائع وصعب وصعب للغاية بالنسبة للممثلين. بالطبع، التراجيديا هى الحياة. وهى التناقض الخالد بين الاختيار والإجبار. ولسوء الحظ الاختيار الجيد لا يعنى دائماً المصير الجيد. وأريد أن أضيف أن التراجيديا أيضاً ممارسة. إن أجاممنون هو الذى قال ذلك الفهم يأتى من خلال المعاناة. وهذا فى حد ذاته مأساوى لأن الفهم ستكون المعاناة ضريبته.

س : هل هذا معناه ...حب الألم والرضا بالمعاناة؟

م : إن اليونانيين يحبون مشاهد الألم على المسرح. نعم جميعنا بحب الألم والمعاناة والعنف والدم والموت على المسرح واليونانيون يحبون الذبح والتضحية.

س : ربما لأن التراجيديا بها جذر أضحوى؟

م : وربما لأن التضحية هى المعنى الحقيقى لكلمة تطهير. إنهم يرون أن العنف لا بد أن يخرج بصورة أو بأخرى ومن الأفضل أن يخرج على

المسرح وليس فى الواقع. وهذا العنف نجده فى مسرح الشمس أيضاً ففى بداية البروفات حين تكون افيجينيا راقدة مذبوحة يحاول الممثلون إخفاء مشاعرهم لأن هذا المشهد يبدو جميلاً. وأشعر أن المشاهد اليونانى كان من الممكن أن يجلس ساعات يستمع لوصف جمال مثل هذه المشاهد.

س : وخاصة فى مسرحيات يوريبيدز.

م : وفى اسخيليوس أيضاً. فالمشهد الذى تعود فيه كليمنسترا بجثتى أجاممنون وكاسندرا يجمع الجمال والحماقة. لم تكن كليمنسترا تريد هذا القتل فقط ولكنها عرضته على المسرح حتى النهاية. وبالمناسبة تريد هذا القتل فقط ولكنها عرضته على المسرح حتى النهاية. وبالمناسبة كلمة حماقة ليست الكلمة المناسبة. فاليونانيون يرون أن هذا جزء من الطبيعة الانسانية نفسها. وفى عروض شكسبير التى قدمها مسرح الشمس لم نبحث فى مسألة التطهير بنفس الصورة الجذرية. ولكن من الصعب أن نتجنب ذلك فى ليزاتريد. فالعنف موجود من البداية للنهاية والجميع مشاركون فيه والأكثر من هذا أن علينا أن نشارك فيه حتى نستطيع إخراج تراجيديا يونانية. فإذا اشترك فيها الواحد مع كبت دوافعه الداخلية فإن التراجيدية سوف تفقد جوهرها.

وأفضل من تحدث فى هذا الموضوع هو نيتشه فى كتابه مولد التراجيديا. فهذا الرجل أدرك دون خبرة مسرحية عملية ما هو الأساسى فى المسرح. فالأساس يكمن فى العلاقة بين أبولو وديانيسس

فالتراجيديا اليونانية تحقق ذروتها فى التوازن بين أبولو وديانيسس حيث يكون ديانيسس أقوى من أبولو دون أن يحطمه.

س : قصة يومينيدز تنتهى بتبرئة أورستيز. أى أن المسرحية تنتهى بالهدوء فهل شكل ذلك مشكلة لكم. إن المسرحية نوع من المسرحيات الدينية.

م : دعنى أقول أننى لا أؤمن بما ذكرت. إن المسرحية تأسيس لنظام جديد. إن اسخيليوس يريد أن يقول أن الآلهة قد تنازلت بعض الشئ وأن أثينا قد تنازلت عن سلطة العدل من أجل العدل الإنسانى أننى لا أرى أين التصوف.

س : إن الكثير من المخرجين المعاصرين يلجأون إلى شكل من أشكال الابتعاد البرختى من خلال السخرية والمعارضة.

م : أنا أرفض السخرية. إننى أتعامل مع المسرحية بجد. والجد يؤدى إلى كشف بعض أوجه السخرية الممكنة فالسخرية محاولة للتهرب. ولكننى أقول لك أن هناك فكاهة فى مشاهد الأرواح. إنهم يتميزون بالمكر والسذاجة معاً. ولكننا نجد فى هذه المشاهد فكاهة أكثر منها سخرية.

س : الآلهة تتنازل عن بعض سلطتها. ويخترع اليونانيون الديمقراطية والتى لا تقوم على فكرة علمانية للإنسانية ولكن على فكرة إنسانية للآلهة. أى أن الآلهة أصبحت أكثر إنسانية.

م : نعم ولكن الديمقراطية الأثينية قد تشكلت قبل أن يكتب أسخيليوس أورستيز بوقت طويل. لقد كتب اسخيليوس حكاية رمزية عن نشأته. إنها إحياء للذكرى من خلال الأسطورة. وهذا لا يقل غرابة.

من حوار مع منوشكين أجراه ألفريد سيمون

مجلة الممثلين - نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠

٥ـ٣

تبادل المعاناة

هيلين سايكوس

فى تقديمها لكتاب صور ليزاتريد لصاحبه ميشيل لورين حاولت سايكوس أن تبين تناقضات الكورس ومعاناته الكبيرة. وهى ترى أن رقص الكورس تجسيد عرضى وتمثيل هيسترى للألم النفسى الناتج عن أفعال الآخرين.

إنهم يخافون ويعانون ويندهشون ويسقطون تحت ضربات الآقربين لهم. فأفيجينيا وأجاممنون وكليمنسترا كلهم يعانون فى أسرهم، فأفيجينيا تعانى كابنة من أجاممنون ومن ناحية أخرى من كليمنسترا. إنها تعانى على الأقل ثلاث مرات: مرة لنفسها ومرة له ومرة لها. كلهم يعانون ويقتلون ويُقتلون. كلهم يسقطون فى شبكة الشر. ليس أجاممنون وحده الذى سقط فى هذه الشبكة ولكن العائلة كلها. وتمتد شبكة الشر لتشمل كاسندرا ثم أرستيز. وكل هؤلاء الأبطال تجمعهم روابط الدم والحب والكراهية. لكننا نحن أيضاً الذين أسماهم الشاعر الكورس ندخل الشبكة ونعانى بصورة بشعة مأساوية. نحن الشخصيات المجهولة التى لا حصر لها، شخصيات هذه الحكايات.

سوف أتحدث عن الكورس، عن دورنا، عن مصيرنا. سوف أتحدث عن البطل المجهول الذى يلعب دوراً مهماً فى المسرحيات التى تحكى لنا قصص عنف أتريدى وغموضه وأهميته. هذه الشخصية التى لا تقتل ولا تُقتل، ما وظيفتها وماذا تفعل هنا؟

وفيما بعد -بعد المسرحيات اليونانية- يختفى هذا البطل المجهول، هل لاحظت هذا؟ لم نعد نجد هذه الشخصية فى شكسبير ولا فى راسين وحين نجدها نجد أنها تضاءلت إلى شخصية عديمة المنفعة كممرضة أو خادم أو مجموعة من أناس ميتون. هذا كل ما تبقى من هذا الشريك القوى.

انظر إلى تلك الشابات اللائى يرتعشن من شعرهن إلى أخمص القدم حين يستمعن إلى الرسالة. انظر إلى الشيوخ الذين يصارعون بكل قوتهم ليقاوموا العاصفة. انظر إليهم جيداً فإنهم فى طريقهم للاختفاء فربما تكون هذه آخر مرة نراهم فيها.

ما دور هذه الشخصية التى لا تقتل ولا تنتقم ولا تسبب شيئاً ولا تمنع شيئاً؟

حسناً إن أهمية الكورس هى المعاناة، هى تحمل ألم من يسقطون فى الشبكة من لا يفعلون أى شئ ولا يستطيعون أن يفعلوا أى شئ. إن دوره أن يعانى ألم اللا حيلة، الألم الشنيع دون عناء أو تعويض.

إن الكورس له مأساته الخاصة وهى مأساة المتفرج على أحداث حوله ولا حيلة له، إن الكورس يجسد ألم الآلام. ألم أم لا تستطيع أن تنقذ أولادها. إن الكورس مثبت فى مكانه بمسامير خفية. وهكذا ندرك نحن المشاهدين أننا من لحم ودم مثل أبطال المسرحية ومثل الكورس أيضاً.

ولكن بالنسبة للكورس هناك وقت للخوف ووقت للشكوى وهو ما لا يتوفر لشخصيات العمل. والكورس دائماً هناك وسط الأحداث يختلط بالشخصيات وبالقتلة والضحايا.

والكورس دائماً يعرف الكثير ويعرف الكثير عن المستقبل ولكنه بشر ولا يؤكد ما يتنبأ به. إنه لا يتحدث بلسان الإله ولكنه يتحدث بلسان الخبرة بحياة البشر. إنه بطل الحس الداخلى أشعر أن الأحداث لن تنتهى على خير. لن تنتهى على خير ثم يكون أسوأ شىء حيث لا تنتهى الأحداث على خير. ويعانى الكورس حيث تتحقق كل مخاوفه. إننى أخشى أن تموت. نقول هذا. ولكننا لا نصدق أنفسنا. ونحنى رؤوسنا لعاصفة الفكر ونكذب على أنفسنا. كل ما نشعر به هو قلب خائف. إننا لا نستطيع أن نصدق أن تنبؤنا بالموت سوف يصبح واقعاً. إنها سمة من سمات البشر عدم تصديق بشائر الموت. ولكن هذا لا يمنعنا من الخوف والارتعاش. إن الموت هو فقد البقاء فى الحياة، فقد الخلود. وهذا هو التناقض، فالكورس يقاوم ويبقى للنهاية.

وياله من رعب حين يحدث ما كنا نخافه، ولكننا نظل على أمل حتى آخر لحظة. فمن ناحية نتوقع أسوأ شئ ومن ناحية لا نريد أن نتوقع ذلك. وللكورس قدرة لا محدودة على الأمل ضد كل الآمال. إن وظيفته الخداع.

ولكن هذا لا يشكل كل وظيفته. فالكورس ليس مثلنا مشاهد وحسب فهو يتوحد مع كل شخصية من شخصيات المأساة فهو كل شخصية على حدة وهو فى نفس الوقت الأسرة بكاملها. وهذا ما يجعله ممزقاً.

-إذا كنت مكان أجاممنون لقتلت إفجينيا -هكذا أقول لنفسى.

-هل هذا صحيح- هكذا أسأل نفسى.

لم أعد أعرف فأنا مزيج من الشخصيات. لم أعد أعرف من أنا. أحياناً أشعر بالغضب من أجاممنون، وأحياناً أشعر بالغضب من كليمنسترا. وهكذا أشعر بالتمزق. فأحياناً تقنعنى أحزان بعضهم وأحياناً تقنعنى أحزان الآخرين.

وذلك لأننى جزء من العائلة. إن الكورس مثل الطفل الذى أصبح مجبراً أن يختار بين أمه وأبيه. ولكل اختيار اختيار آخر مضاد. إنه شىء مستحيل.

وبمجرد أن تتواجد العائلة تبدأ رقصة التوحد. إن الكورس المسكين، مجموعة الأطفال اليتامى حتى وإن كان أباؤهم يعيشون يظل مجهولاً وبلا رأى. إننا نحن المخلوقات البشرية حين يهاجمنا المصير فجأة نشعر بالوحدة وباليتم. وتستيقظ فى داخلنا ذكريات المنفى والغربه التى عانى منها الإنسان على مدى ثلاثين ألف جيل.

إننا نشعر بأننا كالقشة فى عاصفة المأساة، لا نملك السيطرة على الأحداث. ولهذا فإننا نختبر المشاعر غير السارة لدخول المجهول وهو ما يعرفه من وجد نفسه مولوداً غير شرعى. إن دور الكورس هو التعبير عن العذاب الدفين الذى يظهر فى لحظات التهديد.

إن خوفاً غريباً يهددنا: شىء لم نختبره بعد ولكن أجدادنا قد خبروه. بالطبع إن الأحداث التى تجرى على المسرح أو سوف تجرى على المسرح سوف تحدث مرة واحدة فقط. إنها أحداث غير عادية إنها أحداث عشناها قبل ميلادنا.

وهذا مايجعل الكورس يرتعد. الرعب الذى عاشه الإنسان فى العصور السابقة. وهكذا نحن المشاهدين، لا نعيش هذه الأحداث والقصة ليست قصتنا ولكننا نشعر أننا سنعيش هذه الأحداث يوماً وسوف تصبح هذه القصة قصتنا يوماً ما.

إن الكورس له شرف الإحساس بآلام كل الشخصيات ولهذا فإن له نسبة مضاعفة من العاطفة. وتحت عاصفة كلمات أجاممنون أو كليمنسترا أو افجينيا أو كاسندرا، يبدو

لى أننى سأموت، فالكلمات تعمل فى جسدى كالخناجر والسموم، نعم، من الممكن أن أموت من الكراهية أو الغضب أو الخوف.

إن الكورس يأخذنا إلى مناطق الأحزان بالروح. وهذه الأحزان تترك القلب وتنتشر بالصدر حتى تصل للأقدام وهذه الأحزان تجعلنا نترنح وتقلب العالم رأساً على عقب فوق رؤوسنا.

انظر لهم هؤلاء الراقصون الغاضبون.

إن مايعبر عنه الكورس هو النداء الداخلى المزلزل للروح/الجسد. إن معاناة الروح، القلب، تحاول أن تطرد الألم ولكن بلا جدوى، لأن القلب يحاول طرد القلب نفسه. إن الأرض كلها تتزلزل لمحاولة خلع مصدر الألم من قلب الكورس.

إن الكورس يتألم ضعفين وينحنى ضعفين فى محاولته التلفظ بأسماء المعاناة العميقة.

– آه! إننى أتألم من الذاكرة وأتألم من العطف وأتألم من العدل وأتألم من الشجاعة وأتألم من المكر.. أتألم بسبب الأجزاء المعنوية فى جسدى.

–إن ألمك يؤلمنا. أنت تؤلمنى وأنا أؤلمك –إننا ذرات فى جسد واحد.

نحن جزء واحد. ليس هناك فائدة من إنكار ذلك. فما يحدث فى أرجوس يحدث لنا هنا فى باريس. ونحن نفعل ما نستطيع لكى ننسى ذلك ولكننا لا نستطيع أن نهرب منه. لأننا فى داخل الدائرة. والكورس يتتبع الدائرة الإنسانية. وهو يبرز الايقاع الذى يذكرنا: أنت أيضاً، أنت أيضاً.

٥ ـ ٤

فن اكتشاف الأعراض المرضية للمسرح

من حوار مع آريان منوشكين

أجرته أوديت أسلان

فى حوار قصير أجرى عام ١٩٩٠ تصف منوشكين مصدر العمل البدنى لليزتريد. وهى تشير إلى تأثير كاثاكالى فى عرض يبرز الرقص والحاجة إلى ممثلين تراجيديين لإيجاد شكل حركى يضيق الفجوة بين النبض الداخلى والحدث الخارجى.

أوديت أسلان : هل ساعدك كاثاكالى فى بحثك عن شكل؟

آريان منوشكين : فى الليلة الثانية عشرة أوحى لنا بهراتا ناتيام بالشكل. أما فى ليزاتريد فبعيداً عن كاثرين شوب التى درستها فى الهند كان كاثاكالى مصدر إيحاء كبير. إن التقنيات ليست هى المهمة لنا فنحن نبحث عن الوضوح، عن الشكل، عن الدقة الشديدة. وفى سياق بعض البروفات شعرت بأن الأجساد ترتعش حيث طغت عليها المشاعر، وهكذا يتحرر الراقصون. لقد شعرنا أن هذه المشاعر عنصر مهم وضرورى. وهو ما أدركه بنيتشا بحدس صحيح.

إن الشخصيات فى ليزاتريد عبارة عن كيانات أو آلهة أو أنصاف آلهة. أنهم أكبر من الحياة. والشعر واللحية مهمان لأنهما رمزان لقوة الإنسان وعدوانيته وسلطته. وكذلك الماسكات من الأشياء التى تساعد

الممثلين. إننى أحرص على ارتداء الماسكات. وهم يرتدون الماسكات من أول يوم فى البروفات والتى تضخم تعبيراتهم وتساعدهم فى الأداء. ومن المعروف أن كل ممثلى مسرح الشمس قد تعلموا العمل بالمسكات.

أ : هل يتضمن عرض التراجيديا علم جسدى معين؟

م : فى ليزاتريد، يترك الممثلون الأفكار والمشاعر الشنيعة تتعمق فيهم وهذا العمل يحتاج إلى محاولة أكثر من أعمال شكسبير. وربما كان مستوى التمثيل فى ذلك الوقت أقل نفاذاً من الآن. فحين يتقدم ممثل يصبح رياضياً فإنه فى نفس الوقت يصبح هشاً.

إنه لا يقوى جسمه فقط ولكنه ينتهى بنهب هذا الجسم.

وتتدفق الطاقة فى جسد الممثلين تدفقاً مرئياً. إن المسرح هو فن العرض والممثل هو شخص يعرف كيف يظهر أعراض، كل أعراض النفس. وعمله هو معاناة هذه الأعراض وإظهارها. والمشاهد يتعرف على عواطفه هناك. وحتى يجد الممثل الأعراض عليه أن يتقبل فكرة أن لديه حمى. إن الشخصيات التراجيدية تعانى القلق حتى آخر شعرة فى رؤوسهم. والكورس فى حاملات الشراب معبأ بالكراهية والرغبة فى الانتقام. إن الواحد لا بد أن يدفع المشاعر الداخلية والشكل الخارجى إلى أقصاه. حينئذ تتولد المشاعر ويتحقق التطهير.

إن الكورس مهم أهمية الطاقة الحيوية التى يمثلها. إن الرقص يفرض نفسه علينا تماماً. بالإضافة إلى أن التراجيديا مرتبطة فى أساسها بالموسيقى والإيقاع. بالطبع لم أكن لأقدم ليزاتريد على المسرح لولا مساعدة جان جاك لمتر الموسيقى الذى طالما قدم الكثير للمسرح.

أوديت أسلان :سلخ وتنفيس

الجسد والتمثيل : باريس

مطبوعات (سلسلة فنون المسرح) ١٩٩٣ .

٥ ـ ٥

ترك مساحة للآخرين

من حوار مع أعضاء مسرح الشمس أجراه بتريس بيكون فالين .

فى حوار مطول أجرى فى مارس ١٩٩٣، ناقشت مجموعة من أعضاء الفرقة أساسيات وممارسات شكل الفن المعتاد خلال خلق وعرض ليزاتريد. دعى بياتريس بيكون فاليتى المخرج والمصمم والمؤلف الموسيقى واثنين من الممثلين ليتعرف على أدوارهم فى هذا العمل الجمعى. وشملت المناقشة طبيعة الارتجال وتأثير أشكال المسرح الآسيوى والمتطلبات العاطفية والبدنية للمسرح. والحوار فى عمومه بحث فى جماليات العلاقات المتداخلة.

أجرى الحوار بياتريس بيكون فالين: مدير معمل الأبحاث حول فنون المسرح .

بياتريس بيكون فالين : فى حديثه عن العمل الكامل للفن، فضل ريتشارد واجنر التراجيديا اليونانية وهى تركيبة رائعة تتداخل فيها الموسيقى والشعر والرقص. هل الفكرة ساعدتكم فى إخراجكم ليزاتريد؟ هذه الأيام فى ظل اختفاء الأنواع الأدبية النقية واختفاء الحدود بين الفنون الأدائية أصبح المرور من فن لآخر أكثر سهولة ولكن منهجك مختلف هل تسعين إلى تحقيق شمول مثالى فى العرض كما قال برنارد دورت وقت عرض الشكسبيريات، أم إلى عمل اشتراكى فى وسائل تقديمه؟

أريان منوشكين : إن قضية وجود أكثر من فن على المسرح لم تعد من القضايا الساخنة في مسرح الشمس. لقد قلنا نعم من وقت طويل. فإذا لم يكن ذلك متحققاً في ليزاتريد فسوف تجد العمل القادم يقوم على الأساسيات: الموسيقى، النص، الفضاء، الإضاءة، الأجسام. بالطبع، الممثلون هم بؤرة الاهتمام في أي مسرح. ولكن بدون موسيقى وبدون إضاءة لن يكون هناك مسرح حتى لو أجاد الممثلون. وقد اقتنعنا بهذا تماماً وكان السؤال كيف نحققه؟ وهو لغز حقيقي.

ب : في تاريخ مسرح الشمس هناك تطور ينتهي بليزا تريد والتي توظف الفنون المختلفة تقريباً بشكل متكافئ حيث تتداخل الموسيقى والرقص أكثر من أي عرض مضى.

م : إذا كانت الموسيقى والرقص يتداخلان إلى هذا الحد فالسبب أن أعمال يوريبيدز واسخيليوس تتطلب هذا.

ب : كيف يتم التعاون بين الفنانين المختلفين؟

جان جاك لمتر : إن المسرح الذي أحبه مسرح جمعي. وحين بدأ واجنر في العزف كان يعلم أنه سوف يستخدم أوركسترا وكورس. وفي حالتي، بدأت بمسرح موسيقى خالٍ وعارٍ ولكنه يمتلئ من خلال عملي. ولو أنني أنوي من البداية أن أستخدم آلة معينة لقضيت وقتاً طويلاً أفكر أين أستخدمها. وسوف أركز على هذا فقط وليست الموسيقى التي أنتجها. إن الناس تقول أن الموسيقى في هذا العمل قريبة جداً من الأوبرا...ولكنها

مـخـتلفـة تماماً. بالإضـافـة إلى أننا لا نغنى رغم أنـه هناك شكل من أشكال الغناء/الحديث فى العروض.

م : وربما يكون هناك غناء دون أن تكون هناك أوبرا. لو أن عــلاقــتنا بالرقص هى نفس عـلاقـتنا بالغناء لكان هناك غناء. ولكننا لم نكن مستعدين. إننى أرى أن المسرح الحقيقى -وأنا أعنى المبنى أو العمل- أساسه الالتقاء. وأنا دائماً أقول لولا جان جاك لمتر ماكنت سأقدم ليزاتريد. والعمل مع الآخرين لا يعنى فرض رأى عليهم ولكنه يعنى تبادل الآراء وهذا يعنى جريان الدم فى شرايين الفرقة بمعنى أن وجود خراج واحد فى أحد أعضاء الفرقة سيتألم له الجميع وهذا لا يتحقق بسهولة. عليك أولاً أن تعبر بعض الأنهار وبعض الصحارى وبعض الجبال حتى تصل له.

كاترين شوب : كما قالت آريان، الممثل هو الأساس. وأهم مايثرى هذا العمل أن كل الفنون وكل الفنانين تتضافر معاً. وجميعنا يعلم أن المسئولية مسئوليتنا جميعاً. فالاتجاه الذى اتخذناه يحدد التمثيل والديكور تم وضعه بشكل معين لأن هناك حركة معينة فى التمثيل. إننا نتحرك جميعاً ومعاً للأمام.

م : إن وجود صوت معين يتطلب استخدام آلة معينة، أحياناً يبدو واضحاً أن جان جاك يتتبع صوتاً باستخدام آلة معينة ولكن هل هذه الفكرة كانت فى ذهنه لعدة أيام أم أنها ظهرت لديه أثناء العمل أم أن جان جاك قال لنفسه هذا سيئ وسوف أحاول فى شئ آخر؟ لا أدرى ولكن

الممثل يستجيب ويحاول الوصول إلى أفكاره -وأنا لا أتحدث عن الرقص بعد ولكنى أتحدث عن مجرد هاجس. لقد قالت إحدى المشاهدات إن الموسيقى هى رئة هذا العمل الثانية وكانت تقصد أن الأولى هى النص.

ل : أعتقد أن الموسيقى والسينوغرافيا يصارعان من أجل المسرح هنا. ولكن إحداهما ليس عليها أن تخضع للأخرى. وبينما كان واجنر يبحث فى النص عن شئ يدافع عن موسيقاه فإننى لا أبحث عن شئ يدافع عن موسيقاي. لأنها موسيقى المسرح جزء من الممثلين الذى يمثلون النص. ولا نستطيع أن نستخدم كلمة مسرح موسيقى لأن هذا معناه أن الموسيقى تتحكم إلى حد ما فى المسرح.

ب : لا يوجد هرمية بين الفنون فى مسرح الشمس، أليس كذلك؟

م : المسرح هو الذى يحدد. والمشكلة هى معرفة ما الذى يكون مسرحاً وما الذى لا يكون؟ الموسيقى والإضاءة والممثلين والإخراج. هل هذا مسرح؟ هل يوجد هنا شكل وموضوع! هل هنا شكل فقط أم موضوع فقط؟ إننا نحتاج حتى نعيش إلى هواء وإلى دم.

ب : المسرح إذن كائن حى.

م : لن أستخدم كلمة كائن حى إن المسرح بحث. حين نخلق مسرحاً جيداً حين تكون النتيجة رائعة ومتواضعة تماماً يكون المسرح طبيعياً، فنياً طبيعى فلا تفلسف فى الموسيقى أو الإخراج وكل شئ مهم وله دور.

جاى كلود فرانسوا: إن مسرح الشمس خلق لنفسه الوسائل التى يتعمق من خلالها فى المسرح بقدر الإمكان. إنه المسرح الوحيد الذى يجمع كل شخص به ويقول لنصنع المسرح وهكذا نزيل حائطاً يضايقنا أو نصنع حائطاً نرى أنه سيكون جيداً. وهكذا تكون الصورة النهائية معبرة عنا جميعاً. وهذا هو مسرح الشمس، مسرح جمعى.

ب : هل من الممكن أن يكون كل شئ نابع من المجموعة؟ ألا يكون هناك أولاً رؤية إخراجية أو رؤية سينوغرافية؟

ف : أشعر أن مسرحنا مثل لعبة تنس الطاولة ولكنها تضم خمسه عشر شخصاً أو أكثر. فمثلاً فكرة الفضاء الحلبة هى فكرة ممثل كان مختبئاً يوماً ما خلف لوح فى قاعة البروفات لأن آريان لم تكن تعرف ماذا تفعل مع الكورس فى لحظة ما. ثم تأتى بعد ذلك بقية التعديلات. نحن نقول النص يأتى أولاً ولكن فى الواقع النص يتم تعديله طوال العرض وربما لا يحدث هذا مع النص التراجيدى اليونانى الأصلى ولكنه يمكن أن يحدث مع نص هيلين سايكوس.

م : إنك تتحدث عن وجود رؤية. إننى حين أقرأ النص أجد لدى رؤى عديدة. ولكن فى اليوم الأول للبروفات أجد فراغاً كبيراً فى داخلى.

ب : هل هو فراغ الظهور؟

م : نعم، فراغ الظهور. وأنا أحتاج ممثلين شجعان لتحمل هذه الفكرة. فبعض الناس يكتسبون قوتهم من خلال الحاجة للظهور والبعض الآخر

يريد أن يقول النص وليست لديه الشجاعة لينتظر. إن الفرقة بها أعضاء يختلفون فى خبراتهم بالتمثيل، بعضهم تدرب أكثر من الآخر ولذلك فإننا نحتاج تدريب الآخرين خلال البروفات. وكذلك يختلفون فى إمكانيات الظهور ولذلك يحتاج بعضهم أن يتعلم كيف يظهر. وهذا جزء من العمل الاشتراكى للفن. وبهذا يكون لدينا مستويات مختلفة نحتاج إلى مزجها تماماً كما هو لدينا فنون مختلفة نحتاج إلى مزجها.

إن الموسيقيين لديهم النوتة التى يعتمدون عليها. ولكن الممثل ليس لديه شىء. فإذا قلت لممثل: لا تمثيلك واقعى جداً فإنه سيقول لا أفهم منك شئ لكن چان چاك يستطيع أن يقول أنت ابتعدت عن اللحن ويعطى الدليل من النوتة ولكنك لو قلت لممثل أنت تقول أنك تصرخ بكل صوتك ولكنك لا تصرخ فإنه سيقول لى ولكنى فعلاً أصرخ بكل صوتى ولن يكون لدى دليل علمى أواجه به شخصاً يكذب على وعلى نفسه. ليس هناك حاجة لدليل مع چان چاك لم نعد فى حاجة لمناقشة الأمور. كذلك الحال مع جاى كلود. إننا نعرف كيف ينتظر الواحد منا الآخر.

ل : مسرح الشمس له ميزة القدرة على البدء من الصفر. الموسيقى فعلاً تبدأ من الصفر تبدأ من الأقدام والأيادى والقلب. والقلب؟ الشعور بما على خشبة المسرح، الشعور بالممثلين وحركاتهم وأنفاسهم وكلماتهم. والموسيقى كلها تبدأ بالطبلة ولا يكون لدى لحن كامل مسبق لأننى أضع الموسيقى فى لحظة التمثيل حسب ما يطرأ على الممثل من أفكار. ثم تأتى بعد ذلك النغمة التى توافق نغمة صوت الممثل.

إننى أتعلم كما يتعلم الجميع. فالموسيقى تتخذ شكلها شيئاً فشيئاً، فتستيقظ الشخصيات وتستيقظ معها الموسيقى. إن ما أحبه فى العمل هنا أنه ليس علينا وضع تصور قبل البدء. فكل شىء يتم خلقه من خلال العمل.

ب : حين بدأت العمل فى ليزاتريد هل كان فراغ الظهور كاملاً؟ هل كان كل شئ ممكناً؟

م : كل شئ. كل شئ. من الصعب أن تصدق هذا ولكن هذا هو الواقع. لقد كانت مشكلتى الكبرى هى الكورس. فلم أكن أعرف ماهو الكورس. وكل ما كنت أعرفه أننى لا أريد كورس يرتدى ملاءات سرير.

وبالرغم من أننا نعرف أن الكورس يجب أن يكون مجموعة متماثلة من النساء أو الشيوخ فإن الكورس فى حالتنا شمل أميراً يابانياً وهندياً واثنين من الاسكيمو...وهكذا أصبح كل العالم جزءاً من الكورس. إن أسلوبنا مختلف بل أننى أحياناً كنت أمزق النص وأطلق الجمل على عنانها حتى أحطم الكليشيهات اليونانية.

ب : وكيف يكون رد فعل الممثلين؟

سيمون ابكريان : إن أعظم الكتاب وخاصة اسخيليوس يبدو لنا وكأنه يفاجأ بما كتبه وأى شئ يحدث بالنسبة للموسيقى أو الفضاء المسرحى أو توجهات الممثلين هى أيضاً مفاجأة: إما سارة أو غير سارة. منذ أربعة أو خمسة شهور

مثلاً نجحنا فى الجلوس على سور عرضه خمسة سنتيمترات كنا نمثل خلفه ثم بعد ذلك نجحنا فى الرقص عليه وقد نجحنا فى ذلك لأننا حاولنا.

ب : ما الدور الذى يلعبه الارتجال؟

م : دور رئيسى. إننا لا نرتجل مع النص حين نعمل فى المسرحيات. سواء لشكسبير أو اسخيليوس أو هيلين سايكوس. إن هناك اختلافاً كبيراً بين لغتنا وقوة لغتهم... ولكن أى شئ بعيد عن النص نرتجله.

أ : مع ظهورى الأول وجدت نفسى فى المواجهة مع نص لأسخيليوس، فكان علىّ أن أتضاءل ثم أنمو فجأة فذلك يوقظ فى داخلى الإحساس. كأن شيئاً يخرج من الأرض. فبالنسبة للأزياء كان علينا جميعاً أن نبحث، أنا مثلاً صنعت زياً له طربوش بارتفاع سبعين سنتيمتراً ودخلت للمسرح وخرجت بعد ثلاثين ثانية. إن المهم من التجربة هو ما يستمر بداخلنا. كان من المهم أن أفعل كل ذلك وأن تراه آريان.

ل : بالنسبة لى، أرى أن الارتجال بمعناه الآسيوى يلعب دورا كبيرا. فهناك الأسلوب الرئيسى وهو النص ثم هناك قواعد وقوانين تقال أو لا تقال تلك التى نعرضها ثم قواعد أخرى نكتشفها شيئاً فشيئاً من خلال الارتجال. وهناك دائماً لحظات تجد نفسك تعود فيها للأساسيات الفنية وتبدأ من هناك مرة أخرى لتحقق شيئاً أفضل. إن مؤلف موسيقى الأوبرا قد يستخدم مفردات قد لا يفهمها رجل المسرح. ولكن موسيقى المسرح لا بد أن تستخدم نفس مفردات رجل المسرح.

ب : أنت تنتقد اللغة الفنية المتخصصة. أليس كذلك؟

م : إنه يستخدم هذه اللغة حين يكون مع الموسيقيين ولكن ليس مع الممثلين وليس معى. أعتقد أن چان چال يريد أن يقول أنه حتى يتعاون الفنانون من الفنون المختلفة لا بد أن يتنازلوا عن الاعتزاز بفنهم ويخلقون تجانساً. فى الواقع هناك لحظة معينة يستسلم فيها كل شئ لمعاناة صغيرة غريبة فى وسط المسرح وهذه اللحظة تشمل الخوف لأن الخوف أيضاً لا بد أن يستسلم. إنها الشخصية التى لا تتنازل أبداً ولكن الممثل لا بد أن يتنازل لصالح المجموعة.

ب : يتنازلون ليساعد بعضهم البعض؟

م : يتنازلون ليساعد بعضهم البعض. وإلا سيكون هناك صراع للسيطرة.

ب : يقول چان چاك: إننى أصنع الموسيقى للمسرح. هل يستطيع الواحد أن يستمع لموسيقاه دون المسرح؟ لقد أخرجتم موسيقى ليزاتريد على أربع ديسكات فلماذا؟ أريون وينيسوف لا يوافق على هذا الاتجاه. فهو لا يريد عزف موسيقاه خارج العرض، إذ لا بد من سماع هذه الموسيقى فى السياق الذى انتجت من أجله.

ل : كان هناك ضغط حقيقى ممن يشترون الديسكات. ربما لأنهم أرادوا أن يتذكروا المسرحية. ولكننى أعتقد أن الديسكات تفتقد شيئاً رئيسياً إنها تفتقد الممثل، تفتقد العازف المنفرد. إن الأمر يبدو كما لو كان الواحد يستمع لسيمفونية بيتهوفن الخامسة دون القسم الأعلى لعازفى الكمان.

م : إنها تفتقد النص بالطبع. ولكن كمتفرجة وجدت متعة كبيرة فى الاستماع للموسيقى. لأن الخيالات تعود –والنص كذلك يعود. وللحظة أشعر –لأن جاك كان يعدل الموسيقى حسب صوت الممثل– كنت أشعر بأننى أسمع سيمون وكاثرين ونيرو وجوليانا. وكذلك يمكننا أن نقول أن الموسيقى شعبية وهناك أفكار وألحان سيكون من الممتع أن تراها. حتى وأن الواحد يندم لعدم سماع صرخة معينة كان يطلقها ممثل أو صوت أقدام أو صوت أنفاس –باختصار العرض بأكمله.

ل : إنها ليست موسيقى فيلم بمعنى أن محيط الكلمات وتوضيحات الصوت والجو العام قد استبعدت.

م : آه. لا ... إنها ليست موسيقى الأوبرا. فى موسيقى الأفلام، يكون المثير أنهم يخلقون الواقعية من العناصر المجردة ...

ف : وصانعو الأفلام يبررون واقعيتهم بأن يقولوا إن هذا ما يحدث فى الحياة ومع ذلك نجد السينما تستخدم وسائل فكرية كالموسيقى وضغط الوقت...

م : لقد شاهدت فيلم لازون *La Zone* للمخرج جورج لا كومب والفيلم يصور المتشردين فى باريس عام ١٩٢٨ . كم كان رائعاً! لا شئ من الواقع، ومع ذلك إنها شخصيات حقيقية، شخصيات وثائقية. ولذلك فإنى أندهش لماذا يصرون على الواقعية بينما هناك وسائل أخرى.

ب : ألا تذكرنا فكرة چان چاك عن الممثل المنفرد بالاوركسترا. هل يساعدنا هذا التشبيه فى وصف العلاقة بين الفنون المختلفة على المسرح؟

م: كلمة أوركسترا ليست الكلمة الدقيقة. وعلى ما أتذكر كلمة أوركسترا تشير إلى فضاء العرض نفسه، المكان الذى يتحرك فيه الكورس. ولكننى أعتقد أن مايحدث أقرب إلى العلاقة بين الموسيقيين والممثلين فى مسرح كاتكالى أو حتى فى مسرح نوح. فحين تبدأ الأوركسترا يبرز القائد. ولكن فى حالتنا بمجرد أن نتفق على كل شئ فإن هناك قواعد يتم وضعها. ولكن إذا زادت أنفاس الممثل فإن الموسيقيين سوف يواكبون هذه الأنفاس وبالمثل يعدل الممثل أداءه إذا وردت فكرة طارئة على موسيقى چان چاك. ولذلك أرى أن كلمة أوركسترا غير دقيقة فى الوصف. حيث يكون هناك قائد ولا تغيير فى اللحن. وفى لحظة العرض، إذا كان العرض جميلاً فإنه المسرح، الأذن التى تتتبع العرض.

ب : تقصدين المشاهد؟

م : لا، لا أدرى إذا كان من الممكن أن أبتعد إلى هذا الحد. أعتقد أن هناك شيئاً ما يربط الممثلين والمشاهد والموسيقى وهو الروح والتى تنبع من إمكانية أن ينسى الواحد نفسه مع لحظة معينة ويصبح لا شئ سوى أذن. يصبح الممثلون والموسيقيون والمشاهدون جميعاً آذان.

ب : والاوركسترا تتكون من مجموعة فنانين يمارسون فناً واحداً وهذا مختلف عن المسرح.

م : نعم ولكن القائد الجيد يجب أن يشعر بلحظات ساحرة أيضاً ويشعر بأن أقل شئ يمكن أن يوقفه.

ل : إن عصا القائد تستخدم للتفاهم بينه وبين فرقته ولكن هذا يخلق نوعاً من الصرامة. أما فى مسرح الشمس ومع غياب عصا القائد فإن هناك مرونة أكبر. ففى كل عرض، تظل بداية الفكرة بدون تغيير وبهذا يشعر الممثل بأننى معه ولكن نهاية الفكرة يتم تعديلها كل مساء. وهناك كلمة أخرى تشبه كلمة أوركسترا هى الكلمة اليونانية أوركستيك *Orkestik* وهى مناسبة هنا فهذه الكلمة يستخدمها اليونانيون للإشارة إلى توحد الرقص والغناء والتمثيل وأعتقد أنهم يشيرون للتمثيل كلغة للقلب والرقص كلغة للجسد والموسيقى كلغة للروح. وحين يجتمعون يخاطبون الإنسان ككل.

أ : إننا مع چان چاك نشعر بأننا نتدرب، لأنه لا يريد أن يستخدم لغة الموسيقيين معنا ولذلك فهو يستخدم معنا رموزاً بسيطة. إنه يبحث عن علاقة فطرية شاعرية مع الموسيقى. فى البداية كنا لا نعرف كيف نستمع للموسيقى وكان هناك من يتحدث قبل أن ينهى الحركة واستمر هذا حتى تعلمنا نظاماً معيناً. هو نظام التوقف. التوقف للانتقال إلى توقف آخر.

م : لا توجد حركة دون توقف. إذا راقبت راقصاً جيداً. فإنك ستجده ينتقل من توقف إلى توقف حتى وهو فى الهواء. إنه يتوقف فى وسط الهواء. والموسيقى تبين أنه لا يوجد توقف لأنه إذا عزف چان چاك

مع الحركة وتحدث الممثل مع الحركة فإن النتيجة ستكون صفراً. أعتقد أن هذا هو قانون كل حركة وكل إشارة لها معنى. إن إدراك كل واحد في المسرح يكون عميقاً للغاية ولكنه أيضاً يكون ضيقاً. فالمشاهد لا يستطيع أن يرى سوى شئ واحد في وقت واحد. وحتى إذا نجح في رؤية عشرة أشياء في لحظة واحدة فإن ذلك يكون بالتتابع. والموسيقى تخلق نوعاً من النقاء في الحركة والنص فهي تمنع الترنح في القدم أو الفم أو في العين وأهم شئ في القلب.

أ : وحين تبدأ هذا التدريب مع چان چاك فإنك تبدأ في فهم أشياء جديدة وتظهر لك ملامح جديدة للموسيقى. إنك تقضي وقتاً طويلاً حتى تتعلم كيف تستمع للموسيقى. لقد قلت لآريان يوماً ما إن الصخرة تستطيع أن تمثل لو عزف لها چان چاك. بمجرد أن تكون الصخرة قادرة على الاستماع فإنها ستمثل. لقد كان العمل تدريباً على الاستماع للموسيقى ولبعضنا البعض حيث كنا ننشغل بما سنقوله ولا نستمع للآخرين.

م : إننا نتحدث عن العلاقة بين چان چاك والممثلين لأنها علاقة مباشرة، ولكننا لا نتحدث عن العلاقة بين الممثلين وجاى كلود لأنها علاقة غريبة. لا أعتقد أن الممثلين يفهمون كل شيء عن الديكور والدليل أننا كنا نقوم بالبروڤات في فضاء خالي. إن الممثل يكون لديه إحساس بالموسيقى وبملابسه ولكن معنى الفضاء بالنسبة لهم يكون غامضاً.

ب : ...إن المصمم لا يكون موجوداً طوال العمل بالعرض. فما دور المصمم فى مسرح الشمس؟

ف : إن المكان الذى نستخدمه لعروضنا مهم للغاية. إن شعورى يكون خلق شئ يستخدم كأداة أكثر من جميلة. أداة تخترع فقط للحاجة إليها. والجماليات لا تضاف فيما بعد ولكنها وليدة الحاجة. وهذا فى رأيى هو معنى الجمال فى المسرح.

ل : كما أن حدود جاى كلود مختلفة عن حدودنا. فأنا حين أُخطىء فى استخدام آلة أضعها واستخدم أخرى. ولو أن آريان أو أحد الممثلين أخطأ فإنه يتوقف ويحاول من جديد. أمّا هو فلا يستطيع أن يهدم حائطاً ويبنيه فى عشر دقائق.

م : وهذا يمكن أن يحدث ولكن من الأفضل ألا يحدث بكثرة كما يحدث لنا. لقد أتى جاى كلود إلى مصنع الذخيرة فى نفس الوقت الذى أتيت فيه. وكان يعمل معنا الأربع والعشرين ساعة. وبعد ذلك اتضح أنه لن يكون هناك عمل كثير له، إذ يصنع تصميماً أو اثنين كل عام. ولذلك فضل أن تكون له أعمال أخرى مع الاستمرار معنا. وبالنسبة للديكور فإننا نبدأ باستخدام لغة البناء ثم لغة الإحساس واللون.

ب : كيف تحدد العلاقة بين أجراس الآلات المختلفة، وجمهورية الأصوات، وتداخل الألوان والخامات؟

ف : إننا لا نحدد شيئاً مسبقاً.

م : إن كل شئ ينتج من خلال العمل. وربما يقول بعد ذلك أحدنا لا. لا يوجد توافق هنا. أتذكر زى الكلاب فى ليزيو منديز والذى سبب لنا مشكلات كبيرة وكانت المشكلة مشكلة الخامات. هنا يبرز عامل الوقت. إننا نحتاج إلى الوقت لأننا نتعلم المشى مع كل عرض جديد. إننى أشعر أننى تعلمت كثيراً من ليزاتريد ومع ذلك فإننى سأكون مع العرض القادم لا أعرف شيئاً والأكثر من ذلك أننى لا أريد أن أعرف ولأن اللحظة التى سأقول فيها لنفسى إننى عرفت ستكون اللحظة التى أكرر فيها ما تعلمته.

ل : من الصعب أن تستخدم موسيقى مع شخصية معينة وتعيد استخدامها مع شخصية أخرى. القيثارة مثلاً كانت تصاحب البرلمان فى مسرحية *L'lndiade* واعتاد عليها الممثلون والمشاهدون مع البرلمان ولذلك من الصعب أن نستخدمها مرة أخرى مع شئ جديد فى العرض التالى.

م : لقد أخبرنى اليوم التالى أنه وصل إلى ١,٤٠٠ آلة الآن‹

ل : ومع ذلك فقد خفضنا تدريجياً معظم الآلات الغربية الحديثة والمعاصرة وذلك لتميزها بدرجة كبيرة من الواقعية ولأنها اكتسبت إيحاءات معينة من السينما. أريد أن أقول أيضاً أن الموسيقى أحياناً تمثل ديكوراً.

م : نعم، أحياناً يكون چان چاك هو السماء والبحر والسحاب....والمصير.

ل : وهناك لحظات يكون فيها الممثل هو الديكور، وهذا غريب.

م : إن ما نسميه الديكور هو بالتحديد فراغ الظهور الذى تحدثت عنه من قبل. ومن الواضح أن فراغ الظهور هذا خاص بجاى كلود. إنه يتحرك تجاه فراغ محسوس. ولكن إذا وضع جاى كلود فى ديكوره سماء ظاهرة فإن چان چاك أو الممثلين لن يستطيعوا تمثيل السماء وسوف يرى المشاهد سماء واحدة هى سماء جاى كلود. ولكن غياب السماء أو الأرض أو البحر أو القارب أو البصل أو غيره يجعل أى شىء متاح. إن ما أقوله ساذج للغاية ولكن الغريب أن هذه القاعدة التى تنطبق على مسرح ليس به ديكور أو موسيقى تظل عاملة بالنسبة لمسرح به ديكور وموسيقى ورقص.

ف : لقد تعلمت فى مسرح الشمس ماذا يعنى الفراغ فى التصميم الهندسى. إنه يجعل ذلك الرجل -وهو فى هذه الحالة الممثل- يقدم كل ما يستطيع تقديمه.

م : لقد شاهدت العرض الجميل لبينا بوش أورفيوس ويوريبدس وواضعة الموسيقى هى جلوك. وسألتها هل قدمت أى أوبرات قالت نعم افجينيا فى توريس وسألتها هل تريدين عمل أى أوبرات أخرى. قالت لقد استمعت واستمعت ولم أجد لى مكاناً فيها. إنها على حق. ماذا تريدها أن تفعل مع فيردى مثلاً؟ فيردى يكفيه فيردى. لا بد أن يعتاد الواحد على فكرة التنازل، لا بد من الاستسلام. هيلين سايكوس تقول، لو أن

كتابة المسرح لا تتوقف قبل النهاية، لو أن الواحد لا يتذكر فى الكتابة أنه فى كل الحالات لا يكتمل العمل إلا بتجسيده على المسرح، حينئذ سيكتب الواحد نصاً يقدم الكثير جداً. المؤلف أيضاً لا بد أن ...يكبح جماح نفسه.

ب : التنازل للآخرين معناه عدم السيطرة على حيز أكبر، كيف يمكن توجيه الممثلين وفقاً لهذا المبدأ.

س : ترك مسافة معناه أن تدع الأشياء تأتى. إذا أردت أن تتقدم للأمام بسرعة فإنك سوف تمزق الورق والنص وتصطدم بجان چاك وتحطم الديكور. الاستماع هو أهم شئ.

م : وهذا لا يعنى أن تبقى ساكناً. لكى يتحقق للممثل ثراء وحرية كبيرين يجب أن توضع أمامه بعض العقبات. ولكن الممثل، حتى الممثل، يجب أن يتنازل للمسرح، للنص، للمعانى. لا بد أن يتنازل له حتى لو كان ملكاً -فى شخصية ملك- فقد تكون هناك لحظة تكون فيها شخصية ضئيلة أكثر منه جلالاً.

ب : فى ليزاتريد نجد فنوناً عديدة -الشعر والموسيقى والرقص والسيرك والتمثيل والفنون الجميلة. الأوركسترا كذلك تضم عشرات الأصوات ونساء ورجال من جنسيات مختلفة وبأصوات مختلفة، بل إنها أحياناً تضم أصوات حيوانات- كما فى كورس الكلاب فى يومنيديز هل هذا الشمول نابع من الداخل أم مفروض من الخارج؟

م : إننا لم نكن نبحث عن الشمول. كنا نبحث عن أسخيليوس ويوريبيدز. بالرغم من أن هناك نباحاً فى نهاية كل مسرحية فإن فكرة كورس الحيوانات وكذلك القناعات ظهرت فقط خلال بروفات ليزيومنيديز. بالنسبة للممثلين أنا لا أضع أى شئ مسبقاً وحين جاءت چوليانا للفرقة قامت بدور كليمنسترا الذى كانت سيمون تتدرب عليه من قبل. إننا نشعر فقط بالصراع من خلال العمل والمشروع تجاوز كل ما تخيلناه. وليس من العجيب أن تفشل كل التراجيديات اليونانية. الناس يقولون: لا يمكن إخراج يومينيديز على المسرح ولكن الصعوبات تنتج عن عدم التعامل مع النص حرفياً والأسوأ أن الناس لا يصدقون النص ويعقّدون الأمور ويهتمون بحماقات تكونت عبر العصور.

س : إن المراجع فى النص حية وليست عقلية. هناك أشياء محسوسة للغاية.

ب : أينشتين على الشاطئ لروبرت ويلسون عمل يضم كل الفنون ولكنه فن مرئي.

م : هناك اختلاف كبير بين صنع صورة جميلة على المسرح بوضع شخص قد لا يكون الممثل وتركيز الإضاءة عليه، وصنع مسرح بإيجاد الإضاءة المطلوبة للممثل أو بالأحرى للشخصية. وأنا شخصياً أحب تركيز الإضاءة على الشخصيات وأحب أن يستطيع الواحد رؤيتهم. لا أستطيع أن أسمع شخصاً لا أراه وأعتقد أن الممثل الذى

ليس عليه إضاءة لا يستطيع أن يمثل. إنه لن يستطيع أن يمثل لأنه لا يرى ما إذا كان أحداً يراه.

ف : في مدرسة الديكور حيث أقوم بالتدريس. تجد الطلبة ماهرين في استخدام عناصر الفنون التشكيلية ولكنهم يجب أن يتعلموا أن يتخيلوا مع ومن أجل الآخرين (المؤلف، الممثل، الفنى) وهذا من أجل تجنب الاغتراب. إن المسرح لا يمكن أن يصنعه الواحد بمفرده.

م : إن مسرح الصور مسرح نرجسى إنه يقول انظر لى. انظر لعالمى ولكننى أريد أن أعرف فيما تشترك مع عالمى، أريد أن أعرف كيف نعيش معاً فى نفس العالم وما الذى أستطيع أن أفعله فى هذا العالم. لا بد أن يكون هناك تحفيز فى العرض. إننى أؤمن أن النص المسرحى وضع لكى يفهم الناس ويستجيبون ويتعلمون ويستقبلون. وفى ليز يومنديز يدخل الكورس ويتحدث إلينا: حاولوا أن تفهموا. أنتم أغبياء للغاية. إنكم لا تفهمون. أنا رجل عجوز، خادم أخبركم بشئ مهم نسيتموه. إننى أعرفكم بأنفسكم. هيا افهموا. لأنكم إن لم تقتلوا أمكم فإنكم سوف تقتلون ابنتكم.

ب : فى أتحاد الفنون المختلفة هل يوجد فى مسرح الشمس مكان للسينما..

م : إننى أعبد السينما. ربما يوماً ما نستخدم السينما فى أحد عروضنا، شخصية مثلاً تذهب للسينما أو تشاهد صوراً سينمائية. ولكن الأمر ليس التنافس مع السينما. إننى أؤمن بأنه لا يوجد فن يتنافس مع فن

آخر. ربما يصاحب كلاهما الآخر بعض الوقت مثلاً، شابلن يدين بالكثير للمسرح وفى نفس الوقت هو أعظم ممثل سينمائي ظهر على الأرض. إننى أصنع مسرحاً وأحب المسرح. ولو أن السينما دخلت يوماً ما على خشبة المسرح وأصبحت حينئذ ممسرحة سأحاول استخدامها ولكن إذا ظلت سينما داخل المسرح فإننى سأقول لها مع السلامة سعدنا بك، ونأمل أن نلتقى بك وقتاً آخر.

ف : لقد عملت فى تصميم ديكورات لأفلام لبعض الوقت، وسمعت العديد من المخرجين يقولون أنهم يحبون العمل مع مصممى المسرح لأنهم يتميزون بسمات معينة مثل التحكم فى الفراغ.

م : نعم، إن هذا من الممكن أن يعطى عمقاً للسينما. ومع ذلك، فأنا أفهم أننا نتحدث هنا عن عملنا واعتقاداتنا التى نشترك فيها. ولكن لا يجب أن يبدو هذا نصر عظيم.فبالرغم من أننا مقتنعون بأننا على حق، فإنه لا يجب أن ننسى الشهور والسنين التى نقضيها فى شك، فهذا الفراغ قد يؤدى بالممثلين إلى انهيار عصبى. وفى هذه الحالات أشعر بأننى مخطئة وأنه لم يكن يجب العمل على هذا النحو، وأننى ربما أردت الكثير. وأنه كان على أن أقول للكورس ادخلوا ببطء، توقفوا هناك ثم اقرأوا النص واجلسوا. لا بد للممثلين وللموسيقيين أن يعرفوا أن هذا الفن يتحقق من خلال العمل الشاق ومن خلال الزهد فى الذات وهو أمر صعب للغاية. إن العمل فى حالتنا يحتاج إلى ممثل يقبل الشك، يقبل أن يقول له المخرج إننى لا أدرى ماهو الكورس. وأريد أن أعرف

ولكننى لا أستطيع. كل ما أعرفه هو ما لا يجب أن يكون. وإن لم يكن الحال هكذا فسوف يتخيل الناس وجود وصفة مسبقة ولن يفهموا أن خلق هذا العمل جاء بعدما حرقنا أنفسنا. يجب علينا أن نكتب ممنوع الدخول لمن لا يريد أن يعانى إذا كنت خائفاً من الألم، لا تقدم مسرحاً.

أ : لقد تحدثت مع أحد راقصى بينابوش عن الألم الجسدى. وأنا أكره الجامدين الذى لا يشعرون بالألم. فإذا خرج الواحد من المعركة بدون إصابات فإنه على الأقل سيعانى من دماء الآخرين على ملابسه. إن الراقصين فى الغالب يصابون بكدمات وبالطبع يحب الواحد أن يتحدث عن هذه الكدمات. إننى أفخر بإصابتى فى الحرب مع أننى كنت أتمنى أن أخرج من الحرب دون إصابات ولكن الدخول فى المعركة يعنى أنك ستصطدم تتخبط وتسقط. حتى يتعلم الواحد ركوب الدراجة لا بد أن يقع لا يمكن أن تتعلم دون ذلك.

س : إن الألم هو الثمن ويجب أن ندفعه. أما الدراسة فليست كافية مطلقاً.

م : هناك فى الواقع سوء فهم. الممثل هذه الأيام وخاصة الشباب يريد وصفة جاهزة تسهل عليه الأمور. كاثرين تعنى أن الدراسة لا تعطى الوصفة الجاهزة ولكنها مجرد بداية. والمشكلة أن الواحد بمجرد أن يعرف شيئاً يتخيل أن الأمر سهل. ولكن المسرح فعلاً صعب. بل إن المشاهد نفسه الذى لا يشترك معنا فى العمل نجده يقول ياله من عمل. ياله من عمل ضخم.

ب : لنعد للرقص فى ليزاتريد رقص الكورس ورقص بعض الشخصيات خصوصاً رقصة كليمنسترا حتى تتحرك على ركبتيها وكذلك رقصة أورستيز. المشاعر هنا تنتقل للمشاهد ليست من خلال الكلمات ولكن من خلال حركة الجسم. هل فى هذه الحالة يكون العمل عملاً جمعياً؟

س : أتذكر أن رقص كورس أجاممنون فى البروفات كان تدخلاً تلقائياً غير معن وغير مفروض عليهم. وهذا يعنى أنه فى بعض اللحظات تجد الجسد يعبر عن المشاعر بحركته.

م : ...إننا نسميه احتكاك علاجى.

س : لا أعتقد أن هذه الظاهرة موجودة فى أى مسرح عادى. نعم إن هناك لحظات تهاجمنا فيها مشاعر قوية ومع الموسيقى الرائعة لا نجد سوى حركات الجسد لنعبر بها عن هذه المشاعر ومعظم رقصات الكورس تولدت هكذا.

م : نعم، إن رقصة أورستيز من اللحظات الرائعة لكل من الممثل والمشاهد. ولكنها لحظة جمعية -وهذا لا يعنى التقليل من مجهود سيمون. إنها رقصة جمعية لأنها جمعت الأشياء معاً: الموسيقى والإيقاع والإضاءة والكورس واسخيليوس. كما أن هذه الرقصة تتجمع فيها الثلاث مسرحيات معاً. فالمشهد بين كليمنسترا وأورستيز وقتل كليمنسترا وهذه الرقصة هى ذروة الأحداث فى ثلاثية اسخيليوس. وبعد ذلك سيحاول تهدئة الجراح فيكتب ليزيومنديز. وإذا تقبل الواحد فكرة وجود عمل

جمعى فإن هذا العمل يتواجد فى كل لحظة سواء كان هناك على المسرح ممثل واحد أو كانوا جميعاً على المسرح. ويجب أن نتذكر أنه حتى يصبح ممثلاً هو الكل فى الكل فى مشهد ما، يجب أن يتنازل الجميع.

أ : إن الواحد لا يستطيع أن يتحدث بعد أن يقتل على المسرح -ولذلك يجب أن يحدث شيئاً ما مسرحياً وهذا الشئ المسرحى هو الرقص أو الصراخ. أعلم أن لدى مشكلة فى التنازل لأن الواحد يريد أن يمثل أكثر وأكثر. وفى يوم قالت لى آريان إنها قصة كاسندرا. الناس تريد أن ترى كاسندرا. وليس أنت. ومضى وقت وأنا أتعلم أن أتنازل. أحياناً تتخيل أن هذا شىء خاص بى ولكنك تكتشف أنه خاص به أو بها أو بنا أو بالمشاهد. ورقصة أورستيز كذلك. إنها رقصة أورستيز ورقصة كليمنسترا ورقصة الكورس ورقصة قائد الكورس ورقصة چان چاك ورقصة آريان.

ب : كيف ساعدتكم آسيا فى دمج الفنون على المسرح؟

م : فى ليزا تريد كنا أكثر اقتراباً من الكاثكالى عن الكابوكى. ولكن هناك عناصر رئيسية تربط الكاثكالى والكابوكى والنو والتوبنج واليونانى. إننى أحب أن أستفيد من كل الأنواع وفى نفس الوقت أخشى أن أنساق فى الكليشيهات اليونانية. كما أننى مقتنعة بأن الغرب به فن الكتابة الدرامية أما الشرق فبه فن الممثل وأنا أحاول الاستفادة من الجانبين. إننى أبحث فى الشرق عن التطرف عن العنف المتطرف والحماقة

المتطرفة وغيرهما. إن لى حياة واحدة ويجب أن تملأها الأشياء الغريبة. كما أن هناك نهر سرى يربط الثقافات ويجب أن نستعين بالثقافات الأخرى دون تعالٍ.

ب : كيف تربط الموسيقى بكل هذه المصادر المتعددة؟ من أين تأتى بكل هذه الآلات؟ هل اخترعت بعضاً منها؟

ل : إن واحدة من أوسع النظريات الموسيقية فى الهند هى بالضبط إحدى النظريات اليونانية القديمة. إننى أستخدم نغمات يونانية ولكن هذا لا يمنع أن تكون هندية أيضاً. إن ميزة الموسيقى اليونانية أنها تشتمل على عناصر من الشرق والغرب. فالبرازيلى أو التركى سوف يتعرف على بعض موسيقاه فى موسيقاى وكذلك الصينى والكمبودى واليونانى.

ب : ماهو دور المشاهد فى هذا الشكل الفنى الجمعى؟ لقد قلت أن المشاهد هو الذى يصل بالعرض لمرحلة الاكتمال. وفى نفس الوقت تحاولين تحقيق صلات معينة للعرض من خلال هذا الفن الجمعى كأن يكون العمل مفهوماً وواضحاً ويحقق النشوة أى تحقيق حالة ينسى فيها المشاهد نفسه.

م : لا بد أن يكون العمل مفهوماً ولكن هناك شيئاً آخر. حين تشاهد العمل لا تكون أنت نفسك، فأنت أيضاً أفجينيا أو أورستيز إنك تحمل فى داخلك الشخصية ومشاعرها الشنيعة. يحدث بينك وبين الشخصية

اتصال إنسانى. وأنا لا أتحدث هنا عن التطهير. أنا أحاول تحقيق حالة من النشوة ينسى فيها المشاهد نفسه وأعتقد أننا فى حاجة لمثل هذه اللحظات. أليس هذا ماكان برخت يحاول تحقيقه، رغم أنه كان يقول العكس؟ إن المشاهد هو أهم شئ فى المسرح ويجب أن يغادره وهو يقول لقد أعطيتنى القوة، ساعدتنى أن أعود للمدينة كإنسان أفضل، كإنسان أكثر وعياً، وأكثر وضوحاً وأكثر عطاء وأكثر قوة. والمشاهد كذلك يعطينا القوة ويقدم لنا تعزيزاً فهو يعيد انتخابنا لأنه يسمح لنا أن نقدم له عرضاً مرة أخرى.

ب : وما هو دور المخرج؟

م : لا أعتقد أننى سأنجح أبداً فى توضيح ذلك. وعلى كل حال الأمر يختلف من عرض إلى آخر.

ب : هل يكون الدور هو الإرشاد!

م : أحياناً نعم، أحياناً لا. المخرج هو الشخص الوحيد الذى لا يخلق أى شىء مادى. كما أن قدرته على الإدراك والتمييز تكون أكبر لأنه غير محدود بقيود عكس الممثل المحدود بجسده والسينوغرافى المحدود بخاماته.

ب : هل تكون للمخرج الكلمة الأخيرة دائماً؟

م : إن تعبيرك الكلمة الأخيرة يعنى أن هناك صراعاً دائماً. فى الحقيقة من المخجل أن يكون لشخص ما الكلمة الأخيرة. من الأفضل أن تكون الأشياء واضحة للغاية فلا نحتاج للكلمة الأخيرة. ولكن بعد كل ذلك

فإننا أحياناً نحتاج إلى الكلمة الأخيرة فهذه الحالة يكون المخرج هو صاحبها وإلا سيضيع وقت وجهد كبيرين فى التدخلات.

وأستطيع أن أشبه عملنا ببناء كاتدرائية. فالتصور يضعه شخص ويقوم شخص آخر بالرسم ويقوم بالزخرفة شخص ثالث وهناك شخص رابع مسئول عن الزجاج الملون وهكذا أى أن فنوناً مختلفة تشترك ليصبح لحجر معين مكان معين فى وقت معين. والغريب فى عملنا هو تغير العلاقات بين التفاصيل والصورة الكلية. فبعض الأشخاص يعملون فى التفاصيل وبعضهم فى الصورة الكلية ولكن من حين لآخر نجد من يعمل فى التفاصيل ينظر للصورة الكلية ومن يعمل فى الصورة الكلية يتحول للتفاصيل وهكذا.

بياتريس بيكون فالان: العمل الفنى المشترك:

مقابلة مع مسرح الشمس فى مسرح / جمهور.

المحتويات

*** المقدمة**

الغوص في الأعماق: الاستمرارية والتغيير في مسرح الشمس:

دايفيد ويليامز

١ ـ نحو مسرح عام : ١٧٨٩ (١٩٧٠) ١١

١-١ ١٧٨٩ *في مصنع الزخيرة فيكتوريا نس كيريي* ١٢

١-٢ *البحث عن لغة* ٣٣

من حوار مع آريان منوشكين أجراه إميلي كويرفيلد

١-٣ *التساوي وليس التماثل* ٥٠

من حوار مع آريان منوشكين أجراه إفنج وارول

١-٤ *ما الاختلاف؟ الخلق الجمعي و ١٧٨٩* ٥٧

من حوار مع أعضاء مسرح الشمس أجراه إميلي كورفيل

١-٥ *التأليف من خلال الارتجال: اقتحام الباستيل* ٦٠

مسرح الشمس

١-٦ وضع سينوغرافيا جديدة لكل نص: ٦٧

جاي كلود فرانسوا

٢ – الكوميديا العصرية :العصر الذهبي (١٩٧٥) ٧١

٢–١ العصر الذهبى فى الأداء المسرحى ٧٢

كريستوفر د. كيرلاند

٢–٢ الاحتفال العنيف الرصين: اثبات النية ٨٠

مسرح الشمس

٢–٣ نحو شكل جديد ٨٢

من حوار مع آريان منوشكين أجراه دينيس بابلت

٢–٤ الفردية والأداء الجماعي ٩٨

من حوار مع آريان منوشكين أجراه محررو مسرح الجمهورية

٢–٥ التأليف من خلال الارتجال وبناء المشهد ١٠٨

صوفي لمسون (موسكو)

٢–٦ الارتجال والقناع من آرلكوين إلي عبدالله ١١٧

فيليبي كوبري

٢–٧ من القناع للشخصية : سلوي لوسيا بنساسون ١٢٨

٢–٨ إمكانية تقنيع المجتمع دون قناع ١٣١

ارهارد سيثل

٢–٩ الانتقالات ورسم الصور النصفية ١٣٤

من حوار مع فرانسوا تورنافوند أجرته كاثرين مونيير

٣ – التدريب علي شكسبير : ريتشارد الثاني (١٩٨١) ١٣٩

٣–١ العرض علي هيئة تشريح ١٤٠

مسرح الشمس

٣-٢ ساموراي شكسبير ١٤٣

جوليت جودارد

٣-٣ شكسبير ليس من المعاصرين ١٤٦

من حوار مع آريان منوشكين أجراه چين مايكل دبرانس

٣-٤ الفقد والتحرر ١٥٦

من حوار مع آريان منوشكين أجراه الفريد سيمون

٣-٥ شكسبير نص مقنعّ ١٦٧

من حـوار مع چورچينر بيـچـوت وفـيليب هوتيـر أجـراه مايكل ديبراتس

٣-٦ الجسم كله قناع ١٧٤

من حوار مع آريان منوشكين أجرته أوديت أصلان

٣-٧ اعادة إختراع موسيقي حقيقية للمسرح ١٧٨

من حوار مع چين چاك لومتر أجراه محررو فروتس

٣-٨ إياك والكذب ١٩٠

من حوار آريان منوشكين أجراه محررو فروتس

٤ - مسرحية عاطفية حديثة : لاندياد ٢٠٥

٤-١ مديوسا والأم / الدب ٢٠٦

تمثيل نص لندياد چوديت ج. ميللر

٤-٢ عاطفة طويلة ٢١٥

هيلين سايكوس

٤-٣ كما لو كان هناك حدود للتاريخ ٢٢٢

من حوار مع آريان منوشكين أجراه چيلز كوستاز

٤-٤ بين فن الشعر وعلم الأخلاق ٢٢٧

منهج ملحمى للواقع

٤-٥ لا بد أن تعرفوا من نحن وبما نؤمن ٢٤٣

خطاب مفتوح من مسرح الشمس لشعب إسرائيل

٤-٦ درس فى المسرح ٢٤٧

ورشة عمل منوشكين فى مسرح الشمس

چوزيت فيرال

٤-٧ بناء عضلات الخيال ٢٥٨

من حوار مع آريان منوشكين أجرته چوريت فيرال

٥ - الأسطورة والعصر :ليزا تريد ٢٦٧

٥-١ سياسة الجسد : ليزاتريد ٢٦٨

٥-٢ مساحة التراچيديا: ٢٧٨

من حوار مع آريان منوشكين أجراه ألفريد سيمون.

٥-٣ تبادل المعاناة ٢٩٢

اكتشاف هيلين سايكوس

٥-٤ فن إكتشاف الأعراض المرضية للمسرح ٢٩٧

من حوار مع آريان منوشكين أجرته أوديت أصلان

٥-٥ ترك مساحة للآخرين ٣٠٠

من حوار مع أعضاء مسرح الشمس أجراه بتريس بيكون ڤالين

رقم الإيداع ١١٦٢٤/٩٩
I.S.B.N.
977-305-153-6
مطابع المجلس الأعلى للآثار